Eggebrecht, Hans Heinrich [Herausgeber]

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 1

Stuttgart 1972 - 2006

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

40. Auslieferung

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Herausgeber:

Professor Dr. Albrecht Riethmüller
Seminar für Musikwissenschaft
Freie Universität Berlin
Grunewaldstr. 35
12165 Berlin

e-mail: albrieth@zedat.fu-berlin.de

Schriftleiter:

Dr. Markus Bandur (Freiburg i.Br.)


ISO 9706

ISBN-10: 3-515-08836-9
ISBN-13: 978-3-515-08836-7

GESAMTVERZEICHNIS

Ordner I

Ordner II

Ordner III

Ordner IV

Ordner V

Ordner VI

STICHWORTREGISTER ZUM GESAMTVERZEICHNIS

Redaktion:

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
Albert-Ludwigs-Universität
Belfortstr. 20
D-79085 Freiburg i. Br.

Herausgeber:

Professor Dr. Albrecht Riethmüller
Musikwissenschaftliches Seminar
Freie Universität Berlin
Grunewaldstr. 35
12165 Berlin

e-mail: albrieth@zedat.fu-berlin.de

Ständige Wissenschaftliche Mitarbeiter:

Dr. Markus Bandur
(Schriftleitung)
e-mail: markus.bandur@muwi.uni-freiburg.de

Dr. Michael Beiche

Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer

Priv.-Doz. Dr. Tobias Widmaier

VERZEICHNIS DER VERZETTELTEN SCHRIFTEN

(Stand Herbst 1999)

Lateinische Quellen

Augustinus, *De musica* I, 1 (ed. G. Finaert und F.-J. Thonnard, Paris 1947)
Cassiodorus, *Institutiones* II, 5 (ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1937)
Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum* liber III, 15–23 (ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911)
Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina*, Cap. I–X (ed. L. Gushee, CSM 21, 53–90)
Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis (ed. H. Schmid, München 1981), Index
Anonymus, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (GS I)
Anonymus, *Tonarius* (ed. P. Wagner, in: Festschrift G. Adler, Wien und Leipzig 1930)
Texte zur *Mensura fistularum* (ed. Kl.-J. Sachs, Stuttgart 1970), Index
Guido Aretinus, *Micrologus* (ed. J. Smits van Waesberghe, CSM 4)
Aribo, *De musica* (ed. Smits van Waesberghe, CSM 2)
Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini („Anonymus Vivell", ed. J. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1957)
Willehelmus Hirsaugensis, *Musica* (ed. D. Harbinson, CSM 23)
Organumtraktate von Mailand (Prosa- und Versteil), Berlin (A und B) und Montpellier (ed. H. H. Eggebrecht und Fr. Zaminer, Mainz 1970), Index
Epistola Sancti Bernardi (ed. Fr. J. Guentner, CSM 24)
Johannes Affligemensis, *De musica* (ed. J. Smits van Waesberghe, CSM 1)
Pseudo-Bernardus Clarevallensis, *Tractatus cantandi graduale* (MignePL CLXXXII)
Anonymus A. de Lafage, Prooemium – Cap. XV (ed. A. Seay, Ann. Mus. V, 1957)
Anonymus, *Vatikanischer Organum-Traktat* (ed. Fr. Zaminer, Tutzing 1959)
Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (ed. E. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972), Index
Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica* (ed. M. Robert-Tissot, CSM 20)
Amerus, *Practica artis musicae* (ed. C. Ruini, CSM 25)
Elias Salomonis, *Scientia artis musicae* (GS III)
Anonymus 7, *De musica libellus* (CS I)
Anonymus St. Emmeram, *De musica mensurata* (ed. J. Yudkin, Bloomington und Indianapolis 1990) Index
Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (ed. S. M. Cserba, Regensburg 1935)
Petrus Picardus, *Ars motettorum compilata breviter* (ed. F. A. Gallo, CSM 15)
Anonymus, *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem* (ed. G. Reaney und A. Gilles, CSM 15)
Anonymus, *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (ed. F. A. Gallo, CSM 15)
Anonymus 4, Musiktraktat (ed. Fr. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967), Index
Walter Odington, *De speculatione musicae* (ed. Fr. F. Hammond, CSM 14)
Anonymus 1, *Tractatus de consonantiis* (CS I)
Johannes, *Summa musicae* (GS III)
Johannes de Grocheo, *De musica* (ed. E. Rohloff, Leipzig 1943)
Philippe de Vitry, *Ars nova* (ed. G. Reaney, A. Gilles, J. Maillard, CSM 8)
Johannes de Muris, *Notitia artis musicae* (ed. U. Michels, CSM 17)
ders., *Compendium musicae practicae* (ed. U. Michels, CSM 17)
Anonymus OP, Musiktraktat (ed. U. Michels, AfMw XXVI, 1969)
Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* I (in Auszügen), VI und VII (ed. R. Bragard, CSM 3/I, 3/VI und 3/VII)
Marchetus de Padua, *Pomerium* (ed. G. Vecchi, CSM 6)
Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (ed. R. Andrews, Bologna 1977)
Anonymus, *Capitulum de vocibus applicatis verbis*, Cap. II (ed. S. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906–1907)
Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae* (ed. K.-W. Gümpel, Wiesbaden 1958), Index

Anonymus, *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis* (ed. F. A. Gallo, CSM 16)
Johannes Boen, *Musica* (ed. W. Frobenius, FSM II, Stuttgart 1971), Index
Anonymus ex Codice Vaticano Lat. 5129 (ed. A. Seay, CSM 9)
Ludovicus Sanctus, *Sentencia in musica sonora* (ed. H. Cochin, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire XXXVII, 1918–1919)
Anonymus, *Ars et modus pulsandi organa secundum modum novissimum inventum* (ed. R. Casimiri, Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, 1942)
Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (ed. H. Hüschen, Köln und Krefeld 1952)
Anonymus, *Quatuor principalia musicae* (CS IV)
Anonymus, *Arte de canto llano* (ed. K.-W. Gümpel, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1. Reihe, Bd. XXIV, Münster 1968), Index (lat.)
Georgius Anselmus Parmensis, *De musica* (ed. G. Massera, Florenz 1961), in Auszügen
Anonymus, Musiktraktat (15. Jh., ed. M. Staehelin, AfMw XXXI, 1974)
Conrad von Zabern, Lateinische Musiktraktate (ed. K.-W. Gümpel, Wiesbaden 1956), Index
Johannes Tinctoris, *Diffinitorium* (ed. A. Machabey, Paris 1951)
ders., *Liber de arte contrapuncti* (CS IV)
Guilielmus monachus, *De praeceptis artis musicae* (ed. A. Seay, CSM 11)
Adam von Fulda, *De musica* II–IV (GS III), in Auszügen
Franchino Gafori, *Practica musicae*, Mailand 1496
Nicolaus Wollick, *Musica gregoriana* (= *Opus aureum* I–II, ed. Kl. W. Niemöller, Köln und Krefeld 1955)
Melchior Schanppecher, *Musica figurativa* (= *Opus aureum* III–IV, ed. Kl. W. Niemöller, Köln 1961)
Andreas Ornithoparchus, *Musicae activae micrologus*, Leipzig 1517
Henricus Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547
René Descartes, *Compendium musicae* (ed. J. Brockt, Darmstadt 1978)
Giovanni Battista Doni, *De prestantia musicae veteris*, Florenz 1647, Index

Französische Quellen

Terminologisch wichtige Rubriken und Texte aus dem französischen Liedrepertoire des 12.–14. Jahrhunderts nach Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, Bd. I (Dresden 1921) und Bd. II (Göttingen 1927)
Jean Yssandon, *Traité de la Musique Pratique*, Paris 1582
Blockland de Montfort, *Instruction méthodique*, Lyon 1587
Pierre Maillart, *Les tons, ou discours, sur les modes de musique*, Tournai 1610
Salomon de Caus, *Institution harmonique*, Frankfurt 1615
Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636
Antoine de Cousu, *La musique universelle*, Paris 1658
La Voye Mignot, *Traité de musique*, Paris (1656) [2]1666
Bénigne de Bacilly, *L'art de bien chanter*, Paris 1679
Jean Rousseau, *Traité de la viole*, Paris 1687
Jacques Ozanam, *Dictionaire mathématique, ou idée générale des mathématiques*, Amsterdam 1691, Abschnitt *Musique*
Etienne Loulié, *Éléments ou principes de musique*, Paris 1696
François Raguenet, *Parallèle des italiens et des françois, en ce qui regarde la musique et les opéra*, Paris 1702
ders., *Défense du parallèle...*, Paris 1705
Michel L'Affilard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, Paris (1691) [5]1705
François Campion, *Traité d'accompagnement et de composition, selon la regle des octaves de musique*, Paris 1716
ders., *Addition au traité d'accompagnement et de composition par la régle de l'octave*, Paris 1730
Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie*, Paris 1722
ders., *Nouveau système de musique théorique*, Paris 1726
Fr. de Castagneres Chateauneuf, *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris 1725
Jean le Rond d'Alembert, *Elemens de musique, théorique et pratique*, Paris 1752
Michel Chabanon, *De la musique*, Paris 1785

Spanische Quellen

Anonymus, *Arte de canto llano* (ed. K.-W. Gümpel, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 1. Reihe, Bd. XXIV, Münster 1986), Index

Deutsche Quellen

Conrad von Zabern, *Lere von körgesanck* (ed. K.-W. Gümpel, Wiesbaden 1956), Index
Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III, Wolfenbüttel 1619
Heinrich Schütz, Vorreden und Vorbemerkungen zu seinen Kompositionen (nach *Gesammelte Briefe und Schriften*, ed. E. H. Müller, Regensburg 1931)
Johann Andreas Herbst, *Musica Poetica*, Nürnberg 1643
Christoph Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier, Tractatus compositionis augmentatus, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien* (nach J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel [2]1963)
Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (ed. P. Benary, Leipzig 1955)
Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713

ders., *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739

Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musikus*, (Hamburg 1737–1740) Leipzig [2]1745

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752

Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 Teile, Berlin 1753 und 1762

Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756

Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789

E. Th. A. Hoffmann, Schriften zur Musik (ed. Fr. Schnapp, München 1963), S. 13–68

Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. I (Leipzig 1837), Bd. II (Leipzig 1838) und Bd. III (Leipzig 1845)

Italienische Quellen

Pietro Aaron, *Toscanello in musica*, Venedig (1523) [2]1529

ders., *Lucidario in musica*, Venedig 1545

Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555

Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig (1558) [3]1573

Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581

ders., *Discorso intorno all' opere di Gioseffo Zarlino et altri importanti particolari attenti alla musica*, Florenz 1589

ders., Die Kontrapunkttraktate (ed. Fr. Rempp, Köln 1980)

Pietro Pontio, *Ragionamento di musica*, Parma 1588

Orazio Tigrini, *Il Compendio della musica*, Venedig 1588

Girolamo Diruta, *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Venedig 1593

Giovanni Maria Artusi, *L'Artusi Overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600–1603

Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, (Lucca 1591) Bologna [2]1609

ders., *Cartella musicale nel Canto Figurato Fermo, et Contrapunto*, Venedig 1614

Claudio Monteverdi, Ausgewählte Briefe, Vorreden und Erläuterungen zu seinen Kompositionen, mit Giulio Cesare Monteverdis *Dichiaratione* (nach Sabine Ehrmann, *Claudio Monteverdi*, Musikwissenschaftliche Studien II, Pfaffenweiler 1989)

Giovanni Battista Doni, *Trattato della musica scenica*, in: *De Trattati di Musica* II [= *Lyra Barberina* II], Florenz 1763

Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico*, Bologna 1673

Angelo Berardi, *Documenti armonici*, Bologna 1687

Francesco Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo*, Venedig 1708

Giambattista Martini, *Esemplare* I, Bologna 1774

SIGLEN UND HÄUFIG VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

Die Abkürzungen gelten jeweils für sämtliche Casus und Numeri sowie fremdsprachliche Formen des betreffenden Wortes

Abh.	Abhandlung
Abschn.	Abschnitt
Abt.	Abteilung
AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AH	Analecta hymnica
ahd.	althochdeutsch
Akad.	Akademie
AM	Anuario Musical
AMIS	Antiquae musicae italicae scriptores
AMl	Acta Musicologica
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
Anh.	Anhang
Anm.	Anmerkung
Ann. Mus.	Annales Musicologiques
anon., Anon.	anonym, Anonymus
Arch.	Archiv
Art.	Artikel
Ausg.	Ausgabe
B.c.	Basso continuo
Bd.	Band
bearb., Bearb.	bearbeitet, Bearbeitung
Beitr.	Beitrag
Ber.	Bericht
Bibl.	Bibliothek
BIMG	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Berlin, Beihefte
Bln	Berlin
Bull.	Bulletin
BWV	W. Schmieder, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von J.S. Bach, Leipzig 1950
BzAfMw	Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft
bzw.	beziehungsweise
Cap.	Capitel
Cent.	Century
C.f.	Cantus firmus
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
Cod.	Codex
Col.	Columne
Compos.	Composition
CS	Scriptorum de musica medii aevi novam seriem... edidit E. de Coussemaker, 4 Bände, Paris 1864-76

CSEL	Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
...D	Dictionnaire (z. B. BrossardD)
Dim.	Diminutiv
Diss.	Dissertation
DJbMw	Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft
dtsch.	deutsch
DVjs.	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
ed., Ed.	edidit, Edition
Einl.	Einleitung
engl.	englisch
entspr.	entsprechend, entspricht
Expos.	Expositio
f.	folio
Faks.	Faksimile
Ffm.	Frankfurt am Main
frç., franz.	français, französisch
Fs.	Festschrift
FSM	Freiburger Studien zur Musikwissenschaft
GA	Gesamtausgabe
Gb.	Generalbaß
Ges.	Gesellschaft
Gesch.	Geschichte
griech.	griechisch
GS	Scriptores ecclesiastici de musica..., herausgegeben von M. Gerbert OSB, 3 Bände, St. Blasien 1784
H.	Heft
Habil.-Schrift	Habilitations-Schrift
Hbg	Hamburg
Hdb.	Handbuch
Hg., hg.	Herausgeber, herausgegeben
HmT	Handwörterbuch der musikalischen Terminologie
Hs., Hss., hs.	Handschrift, Handschriften, handschriftlich
Hwb.	Handwörterbuch

ibid.	ibidem
id.	idem
Inst.	Institutio
Instr., instr.	Instrument, instrumental
Introd.	Introductio
ital.	italienisch
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JanS	Musici scriptores graeci, herausgegeben von C. Jan, Leipzig 1895
Jb.	Jahrbuch
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Kap.	Kapitel
Kgr.-Ber.	Kongreß-Bericht
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
Kod.	Kodex
Kol.	Kolumne
Kompos.	Komposition
Korr., korr.	Korrektur, korrigiert
K.-V.	L. Ritter von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, bearbeitet von A. Einstein, Leipzig [6]1964
...L	Lexikon (z.B. KochL)
lat.	lateinisch
Lit.	Literatur
Lpz.	Leipzig
mag.	magister
maschr.	maschinenschriftlich
MD	Musica Disciplina
Mf	Die Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von Fr. Blume, Kassel und Basel seit 1949
MGH	Monumenta Germaniae Historica
mhd.	mittelhochdeutsch
MignePG	Patrologiae cursus completus, series graeca, herausgegeben von J. P. Migne
MignePL	Patrologiae cursus completus, series latina, herausgegeben von J. P. Migne
Misc. musicol.	Miscellanea musicologica
Mitt.	Mitteilung
Mk	Die Musik
ML	Music & Letters
MQ	The Musical Quarterly
MR	Music Review
Ms., Mss.	Manuskript, Manuskripte
MSD	Musicological Studies and Documents
MuK	Musik und Kirche
mus.	musikalisch, musicalis, musicus
NA	Neuausgabe
N.F.	Neue Folge
nhd.	neuhochdeutsch
nld.	niederländisch
NOHM	New Oxford History of Music
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
op.	opus
op. cit.	opus citatum
Orch.	Orchester
p.	pagina
PäM	Publikationen älterer Musik
PGfM	Publikationen Aelterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke
port.	portugiesisch
pract.	practicus
Proc. Mus. Ass.	Proceedings of the Musical Association
Proc. R. Mus. Ass.	Proceedings of the Royal Musical Association
prov.	provenzalisch
Publ., publ.	Publikation, publiziert
Rass. mus.	Rassegna musicale
RBM	Revue Belge de Musicologie
Reg.	Register
Rev.	Revue
Rev. de Musicol.	Revue de Musicologie
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RM	La Revue Musicale
RMI	Rivista Musicale Italiana
russ.	russisch
S.	Seite
sc.	scilicet
sec.	secundum
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SJbMw	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
SMZ	Schweizerische Musikzeitung
span.	spanisch
St., st.	Stimme, stimmig
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning
StMw	Studien zur Musikwissenschaft
Suppl.	Supplement
T.	Tomus
theor.	theoreticus
TMw	Tijdschrift voor Muziekwetenschap
tract.	tractatus
TVer	Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
überl.	überliefert
Übers.	Übersetzung
Univ.	Universität
Unters.	Untersuchung
Veröff.	Veröffentlichung
Verz.	Verzeichnis
VfMw	Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft
Vol.	Volume
Vorb.	Vorbereitung
Vorw.	Vorwort

...W	Wörterbuch (z.B. AnderschW)
Wiss., wiss.	Wissenschaft, wissenschaftlich
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZIMG	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft
zit.	zitiert
Zs., Zss.	Zeitschrift, Zeitschriften
zw.	zwischen
→	Hinweis auf ein bereits bearbeitetes oder in Vorbereitung befindliches Stichwort des Handwörterbuchs (beigefügte Zahlen weisen auf die Unterteilung des Artikels hin)
[ ]	Klammerung innerhalb runder Klammern; Einfügung des Artikelautors in Zitat oder Beleg; Kennzeichnung bzw. Ergänzung einer bezeugten Textlücke
⟨ ⟩	konjekturaler Zusatz
{ }	konjekturale Streichung

Ferner werden abgekürzt:

Ortsangaben in mittelalterlichen Personennamen und Namen von Bibliotheken sowie deren Signaturen.

VORWORT

I

Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* geht von der Tatsache aus, daß die musikalischen Fachwörter im Denken und Sprechen über Musik von jeher eine maßgebende Rolle spielen. Ihr Bezeichnungsgehalt, ihre Bedeutung und Verwendungsweise, ist daher von spezifischem Interesse; er ist wissenswert, um die Wörter richtig zu verstehen und richtig zu gebrauchen. Dies gilt für die Vergangenheit und die Gegenwart.

Was die musikalische Terminologie der Vergangenheit betrifft, so hängt die Entscheidung über die Richtigkeit des Verstehens und Gebrauchens musikalischer Fachwörter objektiv ab von der Kenntnis ihres einst intendierten Bezeichnungsgehalts, ihres historisch jeweiligen Bedeutens. Diese Jeweiligkeit des Bedeutens der musikalischen Termini will das *Handwörterbuch* aufschlüsseln, indem es den musikalischen Gebrauch der Wörter nennt, datiert und belegt und dabei so chronologisch und geschichtlich verfährt, wie die Wortverwendungen zeitlich aufeinanderfolgen und geschichtlich zusammenhängen. Insofern versteht sich musikalische Terminologie als Wissenschaft von der Bedeutungsgeschichte musikalischer Fachwörter.

Aber auch in bezug auf die musikalische Fachsprache der Gegenwart liegt die Entscheidung über die Richtigkeit des Verstehens und Verwendens der überkommenen oder neu entstandenen Termini nicht im definitorischen Belieben des einzelnen oder dieser Gegenwart, sondern die musikalischen Fachwörter bringen aus ihren Entstehungsprozessen und ihrer Geschichte Bedeutungen, Bezeichnungsgehalte, Sinnintentionen mit, so daß ihnen die willkürliche Verwendung ebenso inadäquat ist wie die dogmatische Definition und sie darüber hinaus bei unreflektiertem Gebrauch das Denken und Sprechen über Musik nicht nur verwirren, sondern auch unbewußt beeinflussen. Der Willkür und dem Dogmatismus, der Verwirrung und der unreflektierten Präfixierung des Denkens beim Gebrauch musikalischer Wörter will das *Handwörterbuch* durch die Aufdeckung ihrer Herkunft und Bedeutungsgeschichte entgegenwirken.

Musikalische Termini sind keine beliebig austauschbaren Chiffren, sondern Wörter, die bei ihrer Besonderung zum Terminus schon aus ihrer vor- bzw. außermusikalisch vokabularen oder terminologischen Verwendung eine Bedeutung haben und anbieten und von daher die Sachen und Sachverhalte, die sie im Sinnbereich der Musik bezeichnen, zugleich in einer bestimmten Weise begreifen. Im Bezeichnungsprozeß spielt sich ein Begreifensprozeß ab, dessen Entschlüsselung die musikalische Terminologie zu einem Verstehensinstrument für Sachen und Sachverhalte in ihrem geschichtlichen Sein und Gelten macht. Im Sinne des Begreifens von Sachen und Sachgeschichte durch Wörter bearbeitet das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* die Termini als Begriffswörter und Terminologie als Begriffsgeschichte. Dabei versuchen die Artikel, soweit möglich, die Entstehung der musikalischen Begriffswörter aufzuzeigen und als Begreifensprozeß durchsichtig zu machen; sie verfolgen den musikalischen Wortgebrauch in seinem Verhältnis zur Sachgeschichte und notieren deren Rückwirkung auf den Verwendungsgehalt des Wortes sowie die sprachliche, kontextliche, etymologisierende und definitorische Anpassung des Begriffswortes an den Sachwandel; sie verzeichnen die mehrmalige, voneinander unabhängige Erhebung eines Wortes zum musikalischen Fachwort; sie fragen kritisch nach den Ursachen und Folgen eines verwandelten oder neuartigen, äquivalenten oder mehrdeutigen, irrtümlichen oder willkürlichen, polemischen oder dogmatischen, absterbenden oder erneuerten Wortgebrauchs; sie registrieren die Begriffstraditionen und -traditionalismen, -negationen und -innovationen, beachten die Interdependenz und Funktionalität der Begriffe in ihrem Begriffs- und Kategoriensystem, reflektieren wissenschaftsgeschichtlich und soziologisch die jeweilige Position der Begriffssprache und bedenken auch am Einzelfall sowohl die Theorie und Methodologie musikalisch begriffsgeschichtli-

cher Forschung als auch die Prinzipien und die Geschichte der abendländischen Musikterminologie insgesamt.

Im Fortschreiten der Musik wird benannt, was es noch nicht gab, und im Verständnis ihrer Geschichte wird aus gegenwärtiger Perspektive begriffen, was noch nicht benannt war. Für die Prozesse der Begriffsfindung kann die begriffsgeschichtliche Forschung keine Rezepte geben. Der Begriffshistorismus ist ihr ebenso unangemessen wie die normative Bedeutungssetzung, und obschon sie der Willkür im Wortgebrauch entgegenwirkt, liegt es ihr doch fern, das Begreifen und Verstehen durch Empfehlung eines Wortgebrauchs einzuengen. Was die Begriffsforschung für die Begriffsfindung leisten kann, besteht darin, daß sie am historischen Material deren Prinzipien, das Grundsätzliche ihrer Prozesse und Abhängigkeiten durchsichtig macht und das Bewußtsein für die Begriffssprache schärft.

Die begriffsgeschichtliche Frage und Forschung entstammt einem geisteswissenschaftlich orientierten Entwurf der Musikwissenschaft, ohne jedoch mit ihm identisch zu sein, in ihm sich zu erschöpfen. In den Begriffswörtern transformiert sich die Musik aus dem essentiell begriffslosen Denken in Tönen auf die Ebene des Verbalen, des Denkens in Wörtern, und die Begriffsgeschichte registriert die Ergebnisse dieser Transformation und reflektiert den Transformationsprozeß. Eine kritische Theorie der Geschichte und der Gegenwart der Musik, welche auch immer, muß wissen, wie der Gegenstand, den sie zu ihrer Theorie bringt, gedacht wurde, und wie das Denken, das sie reflektiert, sich dachte. Geschichtsverständnis muß in die Begriffsgeschichte hinein, wenn sie über sie hinauskommen will*.

II

Der ersten Auslieferung des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* gingen als Zeit der Planung und Vorarbeit die Jahre von 1950 bis 1955 und ab 1965 voraus. Angeregt seitens der Philosophie, namentlich durch Erich Rothacker und dessen Plan eines *Begriffsgeschichtlichen Wörterbuchs der Philosophie,* begann Wilibald Gurlitt um 1950, das musikterminologische Handwörterbuch zu konzipieren und im Rahmen der 1949 gegründeten Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz) vorzubereiten, seit 1951 zusammen mit dem jetzigen Herausgeber als ständigem Mitarbeiter. Das Ziel war eine umfassende Aufarbeitung und lexikalische Darstellung der musikalischen Begriffsprägungen in Geschichte und Gegenwart als Beitrag zur Klärung und Präzisierung der musikalischen Fachsprache und zu ihrer Erschließung nicht nur als Instrument des Verstehens der Wortbedeutungen in ihrer geschichtlichen Differenziertheit, sondern auch als Quelle des Erkennens der bezeichnungsgeschichtlichen Prozesse, beides aus der Einsicht, daß sich in den Begriffswörtern und ihrer Geschichte eine spezifische Weise des Begreifens der Sachen bekundet.

Gurlitt ging so zu Werke, daß er ein Planungsverzeichnis von rund tausend Termini erstellte und eine Bestandsaufnahme der bisherigen musikterminologischen Literatur und eine kritische Bibliographie der musikterminologischen lexikographischen Publikationen in Angriff nahm. Die Artikel wurden nach Gruppen erarbeitet (Tanzbezeichnungen, liturgische Termini, Form- und Gattungsbenennungen usw.) unter Einbeziehung der terminologischen Vorarbeiten und der lexikographischen Literatur der in Frage kommenden Wissenschaften und auf der Grundlage des jeweiligen „Suchens nach Belegen" in den musikgeschichtlichen Quellenwerken. Gurlitt veranschlagte 1950 optimistisch den Umfang des *Handwörterbuchs* auf 2 Bände zu je 400 Seiten und die Arbeitszeit auf etwa 5 Jahre.

Aus finanziellen Gründen konnte die Akademie ab Herbst 1953 die Stelle eines ständigen Mitarbeiters am *Handwörterbuch* nicht aufrechterhalten. Statt dessen gewährte die Deutsche Forschungsgemeinschaft dem bisherigen Mitarbeiter ein Stipendium zum Ausarbeiten einer Habilitationsschrift *Studien zur musikalischen Terminologie* (*Prinzipien und Geschichte der musikalischen Begriffswörter*) mit einem Anhang über die *Geschichte der musikterminologischen Lexikographie* (erschienen, ohne den Anhang, Wiesbaden 1955, ²1968). Hier wurde versucht, aus den Fragestellungen, Erfahrungen und Materialien der bisherigen Arbeit am *Handwörterbuch* zu einer Klärung des Sinns und Ziels, der Grundsätze und der Methode der begriffsgeschichtlich orientierten musikterminologischen Forschung zu gelangen, – ein Versuch, der dadurch erschwert war, daß auch in den Nachbardisziplinen, selbst in der Philosophie, eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand „Begriffsgeschichte" damals noch nicht vorlag und daß Erfahrung und Materialsammlung des Verfassers zu jener Zeit noch relativ gering

---

* Zur Begriffsgeschichte aus philosophischer Sicht vgl. neuerdings das Vorwort von J. Ritter zu dem von ihm herausgegebenen *Historischen Wörterbuch der Philosophie,* Band I, Basel 1971 (Parallelausgabe der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1971), sowie dort den Artikel *Begriffsgeschichte* von H. G. Meier.

waren und sich hauptsächlich auf die neuzeitliche Musikgeschichte erstreckten.

Durch Gurlitts Neubearbeitung des *Riemann Musiklexikons* ab 1955 und seinen Tod 1963 sowie durch die neuen Aufgaben, vor die der Schreiber dieses Vorworts durch seine Umhabilitation an die Universität Erlangen (1955) und seine Berufung an die Universität Freiburg i. Br. (1961) gestellt wurde, wo er ab 1963 die Herausgabe des Sachteils des *Riemann Musiklexikons* zu übernehmen hatte, kam die Arbeit am *Handwörterbuch* zum Erliegen. Ein großer Teil des bisher Erarbeiteten ging – mit dankenswertem Einverständnis der Akademie – in den Sachteil des *Riemann Musiklexikons* ein. Als der Unterzeichner dieses Vorworts 1965 als Nachfolger Gurlitts zum ordentlichen Mitglied der Akademie in Mainz gewählt wurde, sah er es als seine Aufgabe an, den Plan des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* nun zu verwirklichen. Im gleichen Jahr wurde Fritz Reckow als Mitarbeiter am *Handwörterbuch* von der Akademie eingestellt, später aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft auch Wolf Frobenius und Erich Reimer, und wir begannen als Arbeitsteam, das Unternehmen in Gurlitts Sinn fortzuführen, indem wir es gleichwohl methodisch auf eine neue Basis stellten und ihm in mancher Hinsicht einen anderen Charakter gaben.

Denn so dringend ein musikterminologisches Nachschlagewerk auch erwartet werden mag und so sehr die finanziellen Stellen, die Verlage und Käufer in der Regel auf Umfangs- und Terminplanungen bedacht sein müssen, hatte sich doch gezeigt, daß bei diesem Unternehmen eine Form der Erarbeitung nach einem vorfixierten Stichwortverzeichnis, Umfang und Erscheinungstermin und eine Veröffentlichung in Bänden oder Lieferungen, die ab Buchstabe A fortschreiten, also eine im engeren Sinne lexikalische Publikationsart, im jetzigen Stadium musikterminologischer Forschung arbeitstechnisch nicht möglich ist: mit Sicherheit wäre das Unternehmen abermals in den Vorarbeiten stecken geblieben. So galt es, in einer offenen Form der Arbeit und einer relativ freien Publikationsweise ein Arbeitsinstrument zu beginnen und aufzubauen, das vorerst weniger auf die Fertigstellung abzielt, als seinen Sinn in der sofortigen, sich beständig erweiternden, ergänzenden und erneuernden Verfügbarkeit hat. Nicht so sehr mit einer Sache von A–Z will das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* verglichen werden; vielmehr ist es als ein musikterminologisches Periodikum anzusehen, das jedoch von vorneherein als Nachschlagewerk angelegt ist. Nach Erscheinungsweise, Anlage und Umfang ist es Periodikum, Handbuch und Wörterbuch zugleich.

III

Die offene Form gilt auch in bezug auf die einzelnen Artikel. Die Erscheinungsart in Loseblattform, bei der die Artikel jederzeit durch Nachträge verbessert und ergänzt werden können, trägt der Tatsache Rechnung, daß sich die Musikterminologie noch in einem relativ frühen Stadium der wissenschaftlichen Bearbeitung befindet. Im Unterschied zu einem lexikalischen Artikel, der gesichertes Wissen referierend zusammenfaßt, muß die musikterminologische Arbeit, wo immer sie auf Monographie abzielt, aus Mangel an begriffsgeschichtlichen Vorarbeiten nicht selten vom Detail bis zur Gesamtkonzeption eines Artikels Neuland betreten. Dabei ist sie mit besonderen Schwierigkeiten konfrontiert, von denen nur die folgenden genannt seien: die noch allgemein bestehende Unsicherheit gegenüber vielen Schriften der älteren Zeit (hinsichtlich Textgestalt, Datierung, Lokalisierung, Zuschreibung, Abhängigkeiten, Verbreitung und Grad der Repräsentanz); die oft heftigen Probleme der Detailinterpretation von Textstellen; die große Zahl und die über die Fachgrenzen weit hinausreichende Vielfalt der für jeden Artikel sich anbietenden Quellen in ihrer zu berücksichtigenden Verschiedenartigkeit nach Gattung und Intention; die noch schmale systematische Grundlegung durch das Verzetteln der Quellenwerke und die leider noch geringe Zahl der terminologisch vollständigen Register bei Neueditionen von Texten; das Arbeiten also noch weithin auf der Basis des Suchens nach Belegen und das Risiko des Übersehens auch wichtiger Belegstellen. Dies alles verbietet es, die Artikel als ein schon Vollkommenes anzubieten. Indem sie über die bisherige terminologische Information grundlegend hinauszugelangen versuchen, wollen sie doch nur erst als etwas Vorläufiges angesehen und als etwas Korrigierbares, Ergänzbares und Ersetzbares veröffentlicht werden, wobei es gilt, die Vorläufigkeit nicht zu verschleiern, sondern dem Leser durchsichtig zu machen.

‚Offen' sind auch die Anlage und die formale Gestaltung der Artikel. Zwar wurde vom Freiburger Arbeitsteam der in der ersten Auslieferung vorliegende Artikeltypus für das *Handwörterbuch* entwickelt, nachdem er in verschiedenen Stadien der Erarbeitung öffentlich zur Diskussion gestellt worden war, mit dem Erfolg einer dankenswerten kritischen Mitarbeit zahlreicher Musikologen (vgl. die Berichte I und II

über das HmT in AfMw XXV, 1968, und XXVII, 1970). Gleichwohl soll es den Mitarbeitern freistehen, auch andere Formen begriffsgeschichtlich monographischer Artikel zu konzipieren und durchzuführen, sowohl hinsichtlich Gliederung, Umfang, Belegverfahren, Übersetzungsfrage usw. als auch im Blick auf die Methode der Begriffsgeschichte und die Prinzipien ihrer Darstellung, die zu wählen hat z.B. zwischen einer systematisch nach Wortverwendungen disponierten und einer streng chronologisch (quasi von Beleg zu Beleg) fortschreitenden Gliederung. Der Benutzer des *Handwörterbuchs* wird auch experimentelle Artikel akzeptieren und sich auf mehrere Grundformen einstellen können, sofern sie klar durchdacht und im Schriftbild sinnfällig sind und den zur Verfügung stehenden typographischen Möglichkeiten sich einpassen. Daß schon der für die erste Auslieferung entwickelte Artikeltypus dem Autor je nach seiner Individualität und nach den Erfordernissen des zu behandelnden Terminus einen relativ weiten Spielraum läßt, zeigen die hier vorgelegten Beiträge.

IV

Bei der Konzeption und formalen Gestaltung der Artikel des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* sind, wie immer sich der Autor entscheiden mag, gleichwohl einige grundsätzliche Fragen zu bedenken, die durch den vorliegenden Artikeltypus in bestimmter, wenn auch, wie gesagt, offener Weise beantwortet wurden.

1. Was hier als STICHWORT erscheint, ist nicht eine Sache, sondern die Bezeichnung einer Sache, ein Begriffswort. Dem entsprechend handelt der Artikel nicht von der Beschreibung und Geschichte der Sache, sondern von der Entstehung und Geschichte des Begriffsworts, seines Gebrauchs und Bezeichnungsgehalts. Dabei ist die Sache zwar beständig präsent, kommt aber nur insoweit zur Sprache, als es die bedeutungsgeschichtlich orientierte Darstellung beim Verfolgen des Verhältnisses zwischen Wort und Sache erfordert. Als Sache wird das Bezeichnete nicht selten speziell dort hervortreten, wo unter bezeichnungsgeschichtlichem Aspekt ihre synchrone oder diachrone Mehrfachbenennung zu berücksichtigen ist.

In erster Linie bietet und belegt die begriffsgeschichtliche Monographie die Aufschlüsselung der Wortbedeutungen. Dabei werden die Fragen nach den Ursachen eines Wortgebrauchs und seiner Veränderung sowie nach den Begreifensprozessen und ihrem geschichtlichen Zusammenhang, also die im eigentlichen Sinne „begriffs"-geschichtlichen Fragen nicht immer oder noch nicht immer zu beantworten sein. Gleichwohl sollten sie stets mit bedacht und nach Möglichkeit in die Darstellung mit einbezogen werden.

2. Da die Artikel des *Handwörterbuchs* als begriffsgeschichtliche Monographien nicht nur einen anderenorts gesicherten Wissensstand referieren, sondern auch bisher noch ungelöste Probleme erörtern, nicht selten auf diffizile Interpretationsfragen eingehen müssen und in der Regel auf primärer Forschung beruhen, deren Ergebnisse ad hoc abzusichern und zu beweisen sind, ist eine FORM DER ARTIKEL zu finden, die sowohl der forschenden und argumentierenden Darstellung Raum gibt, als auch die rasche Orientierung ermöglicht. Der für die erste Auslieferung entwikkelte Artikeltypus bietet – nach dem Kopf des Artikels (mit der vokabularen Übersetzung und den verschiedenen Sprachformen des Stichworts) und gegebenenfalls einem Abschnitt über die Etymologie sowie den vor- und außermusikalischen Sprachgebrauch eines Wortes – zunächst eine Disposition des Artikels, die in lexikalischer Knappheit über die Hauptstadien der Begriffsgeschichte informiert und zugleich als sinnfälliger Wegweiser für den Aufbau und Inhalt des Artikels fungiert. Anhand der römischen und arabischen Abschnittszählung und der in Kapitälchen gesetzten Inhaltsangabe der Abschnitte (identisch in Disposition und Artikeltext) kann der Leser die folgende Ausführung der Disposition in beliebiger Ausdehnung, auch punktuell, einsehen und benutzen, wobei ihm das Schriftbild mit seinen verschieden großen Durchbrüchen und Drucktypen zu Hilfe kommt. Die Exkurse, die durch Sternchenabgrenzung, Beischrift *Exkurs*, Petitsatz und gegebenenfalls eigenes Literaturverzeichnis deutlich als solche gekennzeichnet sind, entlasten den Haupttext und ermöglichen Erörterungen, die nicht unmittelbar zur behandelten Begriffsgeschichte gehören, aber zu deren Verständnis beitragen.

Die Artikel sind demnach grundsätzlich so angelegt, daß der Autor Spielraum hat für die wissenschaftliche Darstellung und begriffsgeschichtliche Interpretation (bei der mitunter nicht das Wichtigste, sondern das Problematische den meisten Raum beansprucht) und dem Leser die Möglichkeit sowohl der knappen Information als auch des kritischen Nachvollzugs geboten ist. Ist das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* auch von daher gesehen selbst kein ‚Wörterbuch', so kann es doch gerade durch seine zugleich ordnende und begründende Darstellung zu einer Quelle künftiger musikterminologischer Lexikographie werden.

3. Grundsätzlich zu bedenken ist auch das Belegverfahren. Die Belege sind gleichsam die Beweisstücke für die Aussagen über ein Begriffswort; sie ermöglichen deren Nachprüfung und enthalten als das Original jene Nuancen, die durch keine Berichterstattung zu ersetzen sind. Daher sollten die Belege weder bloß quantitativ ausgeschüttet, noch zu sparsam wiedergegeben werden, sondern in ihrer Anzahl so bemessen und gewählt sein, daß sie die Aussagen des Artikels in der Tat ‚belegen', gegebenenfalls auch die Häufigkeit und Verbreitung, die Zeitdauer, Tradition, auch traditionalistische Erstarrung, die Bestimmtheit oder Unbestimmtheit, die Nuancen und Varianten einer Wortverwendung sowie die Gründe und Folgen ihres Wandels erkennen lassen, wobei stets auch die Art der Quelle, z. B. die Qualität und der Grad ihrer Repräsentanz, mit einzukalkulieren ist. Wo die verfügbaren Belege so gering oder dunkel sind, daß sie zu keiner Schlüssigkeit führen, wird die Wiedergabe sämtlicher Belege ehrlicher sein als eine gewagte, unkontrollierbare Geschichtskonstruktion. Und im Blick auf den Umfang der Stellenwiedergabe ist davon auszugehen, daß dem Leser das beständige Nachschlagen in den Editionen erspart bleiben soll. Das bedeutet, daß einerseits die bloße Angabe von Stellen und Parallelstellen nur in Ausnahmefällen zur Ergänzung und ad libitum-Benutzung am Platze ist, und daß andererseits die Belege nicht mehr, aber auch nicht weniger Kontext bieten sollen, als zum Verständnis der Textstelle in bezug auf das Begriffswort, zur Prüfung seines Belegwertes und zur Nachprüfung der Interpretation notwendig ist. Was der hier vorgelegte Artikeltypus durch das Belegverfahren an Umfang zunimmt bzw. an Handlichkeit verliert, ist durch das Schriftbild wieder zurückgenommen: die Belege sind durch Petitsatz und Durchbrüche typographisch so gekennzeichnet, daß sie von dem Benutzer des *Handwörterbuchs* nach Belieben ausgelassen, mitgelesen oder studiert werden können.

4. Zu bedenken ist auch die Frage der Übersetzung fremdsprachlicher, insbesondere griechischer und lateinischer Belegstellen. Der für die erste Auslieferung entwickelte Artikeltypus gibt eine Übersetzung nur ausnahmsweise; bei schwer verständlichen Wörtern ist innerhalb des Zitats ad hoc eine Erklärung in Klammern eingefügt; die Beleginterpretationen sind in der Regel so abgefaßt, daß sie nicht nur das für die Begriffsgeschichte Wesentliche hervorheben, sondern auch zum Beleg hinführen, indem sie dessen Aussage sinngemäß vorwegnehmen. Dieses platzsparende Verfahren ist umso vertretbarer, als es den Irrtum des Lesens entlang von Übersetzungen ausschließt und der Leser angehalten wird, sich mit dem interpretierten Text auch selbst auseinanderzusetzen.

5. Die Offenlegung des Zustandekommens der Aussagen und die Legitimation der Ergebnisse eines Artikels betrifft nicht nur das Belegverfahren und zudem nicht nur die Angabe von Fehlanzeigen, das Eingeständnis des Nichtwissens oder der interpretatorischen Unsicherheit, sondern auch die Nennung der ausgewählten (und damit, indirekt, auch der nicht konsultierten) Quellen. So wenig es nun allerdings möglich ist, bei jedem Artikel Rechenschaft abzulegen über die Sucharbeit, kann doch von zwei Seiten her eine klare Benennung der berücksichtigten Bestände erfolgen: einerseits durch die den Artikeln beigegebenen Bibliographien, die die verarbeitete Literatur verzeichnen, andererseits durch das den Auslieferungen beigefügte „Verzeichnis der bisher verzettelten Schriften" (hierzu Bericht I, AfMw XXV, 1968, S. 245), das darüber informiert, welche Quellen – einschließlich der in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München für das *Lexicon Musicum Latinum* verzettelten Schriften – vollständig berücksichtigt sind; die Zettelkartei steht übrigens jedem Interessenten zur Verfügung. Berücksichtigt sind unausgesprochen auch die den Editionen beigegebenen Wortindizes, die freilich nur selten vollständig sind.

6. Im übrigen gelten für die formale Gestaltung noch die folgenden Richtlinien:

a) In Doppel- und Mehrfachtiteln werden verwendet: Schrägstrich bei Angabe des Begriffswortes in mehreren Sprachen; Komma bei Reihung sich ergänzender Begriffswörter; waagerechter Strich bei gegensätzlichen Begriffswörtern (z.B. Rondellus/rondeau, rota; Consonantia – dissonantia).

b) Die Siglen und Abkürzungen des beiliegenden Verzeichnisses werden mit wenigen Ausnahmen nicht im Darstellungstext, sondern nur in den bibliographischen Angaben gebraucht.

c) Im Schriftsatz stehen doppelte Anführungsstriche bei Zitaten und Übersetzungen, einfache Anführungsstriche bei metasprachlich verwendeten Ausdrücken; Werktitel und Überschriften aller Art erscheinen kursiv. Der Gebrauch der Klammern ist am Schluß des Abkürzungsverzeichnisses angegeben.

Belege werden nach den Originalquellen oder der jeweils neuesten Edition wiedergegeben (nach Seiten-/Zeilenzählung oder Kapitel-/Satzzählung). Quellentitel werden kursiv gesetzt und mit Datierung sowie (bei gedruckten Quellen) mit Ortsangabe versehen. Für Lexika werden Siglen gebraucht, die aus dem Autorennamen und dem ersten Buchstaben von

‚Lexikon' (z.B. KochL), ‚Dictionnaire' (z.B. BrossardD) usf. zusammengesetzt sind (mit anschließender Datierung).
Bei mehrmaligem Zitieren aus derselben Quelle innerhalb eines Hauptabschnitts (römische Zählung) wird die Quelle mit Autorennamen und *op.cit.*, bei unmittelbar aufeinanderfolgenden Zitaten mit *ibid.* angeführt. In jedem neuen Hauptabschnitt werden Titel, Ort und Jahr wiederholt.
Orthographische Eigenheiten der Quellentexte bleiben in den Belegen weitgehend unangetastet; die Interpunktion kann sinngemäß berichtigt werden.
d) Verweise werden nur auf bereits veröffentlichte oder in Vorbereitung befindliche Artikel gesetzt.
e) Die Bibliographie enthält in chronologischer Anordnung die begriffsgeschichtlich einschlägige Literatur, sofern notwendig mit Seiten- oder Registerhinweis; sachgeschichtliche Literatur wird nur insoweit verzeichnet, als sie sich auf terminologische Fragen einläßt. Eine eigene Bibliographie kann dem einleitenden Abschnitt über Etymologie und vor- und außermusikalischen Sprachgebrauch eines Wortes sowie den Exkursen beigegeben werden.

V

Das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* ist ein Unternehmen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz und hat seinen Redaktionssitz im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i.Br. Es entsteht in der Zusammenarbeit zwischen dem Team der ständigen Mitarbeiter, den freien Mitarbeitern, dem Lektorengremium und dem Herausgeber.
Die ständigen Wissenschaftlichen Mitarbeiter bearbeiten bestimmte Gebiete der Musikterminologie, und zwar zur Zeit Wolf Frobenius die „Terminologie für Rhythmus und Notation der Mensuralmusik", Fritz Reckow einzelne Gruppen mittelalterlicher Begriffswörter sowie „Musikalische Gattungsterminologie des 18. bis 20. Jahrhunderts" und die Begriffsfelder ‚Musik' und ‚Komposition', und Erich Reimer „Musikterminologie unter sozialgeschichtlichem Aspekt". Außerdem leiten sie die von studentischen Hilfskräften durchgeführte Verzettelungs- und Karteiarbeit.
Die freien Mitarbeiter werden gebeten, die Artikel, die sie für das *Handwörterbuch* bearbeiten wollen, bei dem Herausgeber anzumelden, der die Anmeldung mit den Arbeiten des Freiburger Teams und den bisher vorliegenden Anmeldungen abstimmt. Nicht selten wird sich die Mitarbeit auf mehrere zusammengehörige Termini erweitern, und optimal übernimmt ein Mitarbeiter auf längere Sicht einen ganzen Komplex von Begriffswörtern. Richtlinien für den Modus scribendi der Artikel werden nicht eigens aufgestellt; sie sind aus den bisher erschienenen Auslieferungen zu ersehen. Titel, Siglen usw. werden durch die Freiburger Redaktion vereinheitlicht. Das Zettelmaterial der Freiburger Karteien wird dem Bearbeiter zur Verfügung gestellt. Nochmals sei betont, daß der für die erste Auslieferung entwickelte Artikeltypus zwar als Muster oder Richtschnur aufgefaßt werden kann, nicht aber bindend ist: die offene Form des Unternehmens fordert dazu auf, auch neue Formen der Gliederung und Anlage der Artikel durchzuführen, sofern sie sich der bisherigen Typographie anpassen und in der Darstellung sinnfällig sind.
Die Einrichtung des Lektorengremiums dient einer zusätzlichen Absicherung der unmittelbar als Handwörterbuch veröffentlichten musikterminologischen Forschungsarbeit. Nach der Redaktion durch den Herausgeber wird der Artikel den Mitgliedern des Lektorengremiums hektographiert zugesandt mit der Bitte, ihm schon vor dem Erscheinen eine kollegiale Hilfe zugute kommen zu lassen. Die Stellungnahmen und Detailbemerkungen der Lektoren leitet der Herausgeber zur Bearbeitung an die Autoren weiter. Es ist selbstverständlich, daß die Lektüre und Hilfestellung seitens eines Mitgliedes des Gremiums je nach dem möglichen Zeitaufwand und nach Sachgebieten verschieden intensiv sein wird, und daß mit der Zugehörigkeit zum Lektorengremium eine Verantwortlichkeit für die Artikel nicht verbunden sein kann.
Die Tätigkeit des Herausgebers stellt sich auf die offene Form des Gesamtunternehmens ein. Bei der Beratung mit den Mitarbeitern und bei der Redaktionsarbeit hat er zwar stets das Ganze vor Augen, betrachtet jedoch die Artikel in ihrer Substanz, ihrer Anlage und ihrem Umfang zugleich wie individuelle Beiträge zu einem Periodikum, – ganz im Unterschied etwa zu der Redaktion des Sachteils des *Riemann Musiklexikons* mit seinen notwendigerweise eisernen Zwängen. Nicht anders als durch Abwehr utopischer Perfektionsvorstellungen und unter der Devise der optimalen Kompromisse zwischen Gewissen und Notwendigkeit, ist bei diesem langfristigen Unternehmen der Kampf mit der Realität, insbesondere mit der Finanzierung, durchzustehen.

VI

Zu danken ist vor allem der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, unter deren Schutz und

Obhut die Arbeiten an diesem *Handwörterbuch* einst begannen und fortgeführt werden. Wenn auch die finanziellen Mittel der Akademie zur Zeit nicht ausreichen, um durch sie allein dieses Unternehmen in dem erforderlichen Maße voll zu sichern, so ist es doch andererseits gerade die Institution der Akademie, die einem so langfristigen, in seiner Intention und Form offenen wissenschaftlichen Vorhaben eine von Termin- und Effektdenken freie Heimstätte bieten kann. Zu hoffen ist allerdings, daß die Akademie durch grundsätzliche Aufbesserung ihrer Finanzlage mit der Fortführung auch dieses Projekts in Zukunft weniger Sorge zu haben braucht.

Dank gilt auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die seit 1969 durch großzügig gewährte Beihilfen die Einstellung von zwei weiteren Wissenschaftlichen Mitarbeitern ermöglichte und dadurch den Start des Unternehmens wesentlich gefördert hat. Zugleich darf der Wunsch ausgesprochen werden, daß auch von dieser Seite her eine Sicherung auf längere Zeit erfolgen kann.

Dem Franz Steiner Verlag in Wiesbaden dankt der Herausgeber für seine wertvollen Initiativen und verständnisvollen Ratschläge bei der Planung und Verwirklichung dieser Publikation. Die langjährige zuverlässige Zusammenarbeit zwischen ihm, der Buchdruckerei H. Laupp jr in Tübingen und dem Freiburger Herausgeber beginnt sich auch bei diesem Projekt zu bewähren.

Herzlich dankt der Herausgeber, auch im Namen der Autoren der Beiträge, den Mitgliedern des Lektorengremiums für ihre selbstlose und im Detail zumeist nicht namentlich genannte Mitarbeit. Im Voraus sei auch allen Musikologen gedankt, die als Spezialisten der Aufforderung zur Vorlektüre einzelner Artikel Folge leisten oder die durch Zuschriften an den Herausgeber Verbesserungen und Ergänzungen der erschienenen Artikel anmelden.

Der Dank für das Zustandekommen dieses *Handwörterbuchs* in seiner ersten und allen späteren Auslieferungen gebührt an erster Stelle den Autoren der Beiträge. Die Hauptlast liegt zur Zeit noch bei den ständigen Mitarbeitern. Wichtig ist nun vor allem, daß auch die bereits abgesprochene freie Mitarbeit den Fortgang des Unternehmens zuverlässig fördert und die Zahl der freien Mitarbeiter wächst. So sei auch an dieser Stelle den Musikologen gedankt, die sich bisher durch konkrete Nennung von Stichwörtern zur Mitarbeit bereit erklärten, und im übrigen der Aufruf zur Mitarbeit wiederholt.

Die Sicherung des Fortgangs des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* ist eine Frage des Interesses an diesem Unternehmen, nicht zuletzt auch eine Frage der Sicherung und Steigerung der bisherigen Finanzmittel, vor allem aber eine Frage der freien Mitarbeit der Kollegen. Dabei handelt es sich – sofern eben doch ein lexikalisch orientiertes Handwörterbuch aufgebaut werden soll – für jeden Beteiligten, auch für den Leser, vor allem und immer wieder um die Bereitschaft und Fähigkeit zum Durchschauen der Konflikte zwischen Gewissen und Realität und zu ihrer Lösung im Sinne jener optimalen Kompromisse, die anzustreben die Kunst der Lexikographie nun einmal ausmacht.

Freiburg i. Br.
Herbst 1971

Hans Heinrich Eggebrecht

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner I: A–Clau

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Absolute Musik

dtsch. ‚losgelöste', ‚freie' Musik, in Übernahme von lat. absolutus, Partizip Perfekt Passiv von absolvere, loslösen, lossprechen, freisprechen, vollenden; engl. absolute music; franz. musique absolue; ital. musica assoluta.
Die vorliegende Monographie behandelt den seit Mitte des 19. Jh. begegnenden Begriff absolute Musik sowie die zu ihm hinführenden oder von ihm abgeleiteten Formulierungen und Übersetzungen; Belege des Wortes absolut im früheren Musikschrifttum, die nicht nachweislich in Verbindung zum Begriff absolute Musik stehen, bleiben ausgeschlossen. Zur philosophischen Tradition des Wortes absolut seit der Antike vgl. den Art. *Absolut, das Absolute*, in: *Historisches Wörterbuch d. Philosophie*, Bd. I, hg. von J. Ritter, Basel 1971, 11 b–33 a.

I. Der vermutlich erstmals 1846 in R. Wagners Schriften als feststehende Wendung auftauchende und seither geläufige Ausdruck absolute Musik wird in der DOPPELBEDEUTUNG ALS WESENSBESTIMMUNG FÜR REINE INSTRUMENTALMUSIK SOWIE FÜR MUSIK ALLGEMEIN verwendet.
(1) In der Anbindung des Adjektivs absolut an das Substantiv Musik erscheint die Formulierung absolute Musik als ZUSPITZUNG BEREITS VORHANDENER WENDUNGEN.
(2) Neben anderen Epochen gilt vor allem die MUSIKALISCHE KLASSIK ALS HISTORISCHER BEZUGSPUNKT des Begriffs.
(3) Ausgehend von E. Hanslicks musikästhetischen Ansichten wird absolute Musik seit Mitte des 19. Jh. ein ZENTRALER TERMINUS DER FORMALÄSTHETIK.
(4) Als BEZEICHNUNG IM ZUSAMMENHANG MIT NEUER MUSIK dient der Begriff absolute Musik im 20. Jh. zur Abgrenzung von der bisherigen Musiktradition, insbesondere der Inhaltsästhetik des 19. Jh.

II. In der Verallgemeinerung von Attributen, die der reinen Instrumentalmusik zugeschrieben werden, bildet absolute Musik als GRUNDSÄTZLICHE MUSIKÄSTHETISCHE KATEGORIE den Gegenstand zahlreicher Kontroversen.
(1) Durch den BEZUG ZUR IDEALISTISCHEN KATEGORIE DES ABSOLUTEN setzt sich eine philosophische Problematik in musikästhetischen Diskussionen um den Ausdruck absolute Musik fort.
(2) Absolute Musik wird als NORMATIVER BEGRIFF gleichermaßen im Blick auf Komposition und Rezeption verwendet.
(3) Im Rahmen weltanschaulich geprägter Wesensbestimmungen von Musik begegnet absolute Musik als RELIGIÖS-METAPHYSISCHER BEGRIFF.
(4) Die Tendenz, den Ausdruck absolut bzw. absolute Musik häufig in ABGRENZUNG ZU ANDEREN BEGRIFFEN UND BEZEICHNUNGEN wie (a) RELATIV oder (b) DRAMA, (c) VOKALMUSIK, (d) PROGRAMMUSIK zu definieren, läßt seine Geltung als eigenständige Kategorie fraglich erscheinen.

I. Der vermutlich erstmals 1846 in R. Wagners Schriften als feststehende Wendung auftauchende und seither geläufige Ausdruck absolute Musik wird in der DOPPELBEDEUTUNG ALS WESENSBESTIMMUNG FÜR REINE INSTRUMENTALMUSIK SOWIE FÜR MUSIK ALLGEMEIN verwendet. Beide Sinngebungen lassen sich jedoch häufig nicht klar voneinander trennen. Im Sinne der ersten Bedeutung bezeichnet Wagner in seinem Programm zur 9. Symphonie L. van Beethovens damit die ersten drei Sätze des Werks und unterscheidet diese zugleich von dem Moment, wo im vierten Satz durch das „Hinzutreten der Sprache" die „Schranken der absoluten Musik" verlassen werden:

Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Bd. II (Lpz. [4]1907): Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethoven's Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt...; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, ...wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt... (60 f.).

Wagner kennzeichnet reine Instrumentalmusik in ihrem Wesen als absolut, insofern sie losgelöst von der Sprache „sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt", worin er zugleich ihre Begrenzung sieht. Daß dies zugleich in Richtung einer Wesensbestimmung von Musik allgemein im Sinne der zweiten Bedeutung gemeint sein kann, wird deutlich in der Einleitung zur wenig später veröffentlichten Schrift *Oper u. Drama* (1851), wo Wagner bei seiner Problematisierung des Verhältnisses von Musik und Sprache in der Oper von „der Musik" gleichbedeutend wie von „der absoluten Musik" spricht:

op. cit., Bd. III: Die Absicht der Oper lag also von je... in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik

Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Drama's herbeigezogen, – natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen... Niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Drama's zur Musik... zu läugnen: nur im Hinblick auf die ungemeine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, ...etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen (232f.);

Wagners Formulierung „auf der Basis der absoluten Musik" läßt sich auf Instrumentalmusik ebenso wie auf Musik allgemein beziehen, da sie grundsätzlich auf die spezifisch mus. Möglichkeiten hinsichtlich der Formgebung eines Werks zielt (zur Ambivalenz dieses Wortgebrauchs vgl. auch ibid., 235, 247 u. 276). So sieht er auch in Opern Maximen des „absoluten Musikers" in der Weise verwirklicht, wie sie zugleich allgemein „den Musiker" charakterisieren, wenn er am Beispiel G. Spontinis erläutert:

ibid.: Aus Spontini spricht die ehrliche, überzeugte Stimme des absoluten Musikers, der da zu erkennen giebt: „Wenn der Musiker für sich, als Anordner der Oper, das Drama zu Stande bringen will, so kann er, ohne sein gänzliches Unvermögen hierzu darzulegen, nicht einen Schritt weitergehen, als ich gegangen bin... Wollt Ihr mehr, so müßt Ihr Euch nicht an den Musiker, sondern – an den Dichter wenden." (241).

*

Exkurs: Wagner bezieht das Wort absolut letztlich nicht speziell auf Instrumentalmusik, da sie für ihn nur die extreme Ausformung einer grundsätzlichen Fehlentwicklung der Musik bildet. Nach seiner Auffassung hat die Separierung der Künste voneinander im Zuge der neueren und gegenwärtigen Geschichte dazu geführt, Musik als „absolute Sonderkunst" zu begreifen. In diesem Sinne spricht er allgemein von „unsrer heutigen Musik" und stellt ihr als Ideal den umfassenden Musikbegriff der Antike gegenüber, unter dem „alle künstlerische Kundgebung des inneren Menschen überhaupt, in soweit er seine Gefühle und Anschauungen in letzter überzeugendster Versinnlichung durch das Organ der tönenden Sprache ausdrucksvoll mittheilte", zu verstehen sei (*Ein Brief an d. Redacteur d. Neuen Zs. für Musik*, NZfM, Bd. 36, 1852, 60 b f.).

*

Anknüpfend an Wagner sprechen andere Autoren ebenfalls in diesem zweifachen Sinne von absoluter Musik (vgl. hierzu Th. Uhlig, *Richard Wagner's Schriften über Kunst*, NZfM, Bd. 34, 1851, 34 b f. sowie Bd. 36, 1852, 14 a u. 27 a).

Für E. Hanslick geht die Bedeutung des Wortes absolut als Wesensbestimmung von Musik allgemein logisch aus der Wesensbestimmung von Instrumentalmusik hervor:

Vom Mus.-Schönen. Ein Beitr. zur Revision d. Ästhetik in d. Tonkunst (Lpz. 1854): Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst (20).

Historisch ist nicht eindeutig zu klären, welche der beiden Bedeutungen früher auftritt, da das Wort absolut schon vor Wagner sowohl auf reine Instrumentalmusik als auch auf Musik allgemein bezogen verwendet wird (vgl. unten, I. (1) u. II. (1)). Diese Doppelbedeutung prägt auch den späteren Gebrauch des Ausdrucks absolute Musik, indem häufig Definitionen von Instrumentalmusik zu grundsätzlichen Aussagen über Musik verallgemeinert werden:

Mendel/ReißmannL, Bd. I (Bln 1870): *absolut*, d. h. beziehungslos, nennt man Alles, was an und für sich und abgesehen von irgend einer Beziehung auf etwas Anderes aufgefasst und gedacht wird... Demnach ist absolute Musik die Sonderkunst an und für sich, getrennt von Wort- und allen anderen zufälligen Bestandtheilen, also im eigentlichen Verständniss die Instrumentalmusik (10); vgl. ferner den Art. *Instrumentalmusik*, ibid., Bd. V, Bln 1875, 420;
RiemannL (Lpz. 1882): *Absolute Musik* (d. h. Musik an sich, ohne Beziehung zu andern Künsten oder zu irgend welchen außer ihr liegenden Vorstellungsobjekten) ist ein Terminus, der in neuerer Zeit das Losungswort einer großen Partei unter den Musikern und Musikfreunden bildet (5 a).

Der fast wörtlichen Wiedergabe dieses Abschnitts aus dem zuletzt genannten Art. fügt H. Riemann in der dritten Auflage seines Lexikons unter anderem einen Gedankengang hinzu, der sich allgemein auf Musik bezieht:

Art. *Absolute Musik*, in: *op. cit.* (Lpz. [3]1887): ...das Überwältigende der Musik liegt darin, daß sie direkt Affekte erweckt, daß sie selbst frei ausströmende Empfindung ist und sich ohne Vermittlung des Verstandes beim Spieler und Hörer wieder in Empfindung umsetzt (5 b).

An anderen Stellen bezieht er den Begriff absolute Musik wiederum allein auf Instrumentalmusik:

Art. *Instrumentalmusik*, in: *op. cit.* (Lpz. 1882): Als erste Formen der reinen Instrumentalmusik (absoluten Musik) entstanden... die Ouvertüre... (unsre heutige Symphonie ging daraus hervor), die Suite oder, wie sie auch hieß, Partite, ...endlich die Sonate... (413 b); vgl. die Erweiterung dieser Aufzählung in der 5. Auflage (Lpz. 1900), 521 a f.

In manchen Fällen begegnen beide Bedeutungen des Begriffs unmittelbar nebeneinander:

Riemann, *Hie Wagner! Hie Schumann!* (1880): Wagner hat noch keine Beweise gegeben, dass er auch auf dem Gebiete der absoluten Musik vollständig Meister der Form und Herr der Mittel ist... Warum schreibt er uns nicht eine Symphonie, die seinen Gegnern die Waffen aus der Hand windet? Oder sollte noch immer die

Ueberzeugung bei ihm lebendig sein, dass die absolute Musik nicht die Musik an sich, sondern die vom Worte losgerissene Musik ist?...
Immer und immer wieder erfährt freilich die absolute Musik neue Bereicherungen durch die Gesangsmusik, ihre Ausdrucksfähigkeit vertieft sich, indem sie aus dem Urborne, aus welchem sie geflossen, neue Stärkung erhält (in: *Präludien u. Studien*, Bd. III, Lpz. 1901, 211 f.); zur Umschreibung von Instrumentalmusik als „die vom Worte losgerissene Musik" vgl. die ähnliche Formulierung in G. W. Fr. Hegels zwischen 1818 und 1828/29 gehaltenen Vorlesungen zur Ästhetik (ed. Fr. Bassenge, Bln u. Weimar o.J.), Bd. II, 319 f;
W. Wiora, Art. *Absolute Musik*, MGG, Bd. I (Kassel 1949/51): Keine Kunst ist so absolut wie die Musik, keine in anderer Hinsicht so wenig selbständige, abgeschlossene, scharfumgrenzte Gestalt (50);
Sie zieht den Text in ihre Absolutheit herein, indem sie ihn entwirklicht... Absolute Musik als Gattung ist Instrumental-Musik ohne Programm, z. B. Fugen und Sonaten (51).

Möglicherweise wurde der Ausdruck absolute Musik auch in anderen Sprachen primär im Zuge der Diskussionen, die Wagners Opern und Schriften seit Mitte des 19. Jh. auslösten, geläufig. So sieht beispielsweise G. B. Shaw die positive Rezension einer Instrumentalkompos. von J. Brahms als signifikante Gegenreaktion auf den „great Wagnerian cult" an und charakterisiert dies zugleich anhand der Gegenüberstellung von „'absolute' music" und „music drama" (vgl. unten, II. (4)(b)):

Pseud. Corno di Bassetto, *Beethoven, Brahms, and Banjo* (The Star, 14.3.1890): The significance of such criticism lies in its being probably the first sign of a reaction in favor of abstract or „absolute" music against the great Wagnerian cult of tone poetry and music drama (zit. nach *Shaw's Music. The complete musical criticism in three volumes*, hg. von D. H. Laurence, London, Sydney u. Toronto 1981, Bd. I, 953).

Aus dem Gebrauch von absoluter Musik als Wesensbestimmung von Instrumentalmusik sowie von Musik allgemein resultiert, wie schon oben in Riemanns Aufzählung verschiedener darunter gefaßter Formen, die Tendenz, die Geltung des Begriffs bzw. der mit ihm verknüpften Grundsatzdiskussion auch auf frühere Phasen der Musikgeschichte auszudehnen:

Art. *Instrumentalmusik*, BremerL (Lpz. 1882): Die Instrumentalmusik als absolute Tonkunst beginnt historisch erst mit der Ausbildung und Erweiterung der Harmonie, also etwa seit Anfang des 15. Jahrhunderts... (329 b);
Wiora, *op. cit.*: Der Streit um die Absolute Musik geht im Kern der Sache um ein Grundthema aller Musikanschauung, das Theorie und Praxis seit dem Altertum entwickeln und abwandeln (46).

(1) In der Anbindung des Adjektivs absolut an das Substantiv Musik erscheint die Formulierung absolute Musik als ZUSPITZUNG BEREITS VORHANDENER WENDUNGEN. Wagner spricht 1846 in seinem Programm zur 9. Symphonie L. van Beethovens von „der absoluten Musik", als ob es sich um einen bereits gebräuchlichen Begriff handelte (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. II, Lpz. [4]1907, 61; zit. oben, I.). Abgesehen von philosophischen Systemen des frühen 19. Jh., in denen Musik als eine neben anderen Kunstformen unter der Kategorie des Absoluten gefaßt wird (vgl. unten, II. (1)), begegnen seit Ende der 1820er Jahre auch im Musikschrifttum vereinzelt Wendungen, in denen das Wort absolut spezifisch auf das Wort Musik bzw. musikalisch bezogen wird und die somit später von Wagner nur auf eine griffige Formel gebracht werden. In einem fiktiven Dialog zur Frage *Soll man bey d. Instrumental-Musik Etwas denken* (AmZ XXIX, 1827) läßt der hinter dem Kürzel F. L. B. verborgene Autor einen der Dialogpartner die Forderung vertreten, von „Nutzen und Nutzungen", von „allen Relativitäten" der Musik – beispielsweise um „zum Einhauen in den Feind oder in's Essen" zu ermuntern, „vom Todtschlag oder von albernem Geschwätz" abzuhalten oder „blinde Heiden und böse Weiber" zu bekehren – abzusehen; vielmehr soll der Musik durch die Auffassung, daß alle Künste, indem sie dem Menschen „das Anschauen einer auserlesenen Welt" geben, „nach ihrer absoluten Kraft... wie Musik" wirken, eine Vorbildfunktion zukommen (551 f.). Durch die Empfehlung, „von allen Relativitäten" abzusehen, wird das Wort absolut als allgemeine Wesensbestimmung der Musik zugleich von seinem Gegenbegriff abgegrenzt; nähere Bestimmungen erhält es noch durch die Worte „gesetzmässig und doch frey" (ibid.).
W. Chr. Müller benennt mit absolut seinen Inbegriff von Musik, wenn er W. A. Mozarts Musik als „die absoluteste, universellste, reinste Musik für die ganze civilisierte Welt" bezeichnet (*Aesthetisch-hist. Einl. in d. Wiss. d. Tonkunst*, Bd. I, Lpz. 1830, 254) und diese Auffassung mit den Worten bekräftigt:

Mozart setzte für die absolute Kunst, also für die gesammte musikalische Welt... (257).

Beide Formulierungen legen eine Datierung der Bildung des Begriffs absolute Musik in diese Zeit nahe, lassen aber noch nicht seine Existenz als feststehende Wendung zweifelsfrei erkennen.
Im Rahmen grundsätzlicher Auffassungen zur Instrumentalmusik wie zur Musik allgemein begegnet absolut als Bestandteil ähnlicher Formulierungen seit den 1840er Jahren auch bei anderen Autoren an vergleichsweise zentralen Stellen ihrer Argumentation. So vertritt F. Bamberg im Blick auf die Verbindung zwischen Musik und Poesie in

Werken H. Berlioz' eine Sichtweise, in der, abgesehen von nationalistischen Untertönen, eine prinzipielle ästhetische Position zum Tragen kommt (*Mus. Zustände in Paris*, AmZ XLVI, 1844). Bamberg bezeichnet Berlioz' Kompos. als „Resultate jenes neuen, im Felde des Bizarren und Verrenkten aufgegangenen Geschmackes", in denen die „äusseren Wirkungen, die die innere durch Harmonie und Melodie zu erzeugenden verdrängt haben" die „Haupteffecte der *Orchestik*" bilden. Dieser Musik, „die eine analoge Poesie zum Schwesterkusse herbeigerufen", stellt er „die Musik in ihrer *absoluten* Sphäre" gegenüber – bei ihm gleichbedeutend mit Instrumentalmusik –, deren Prinzip er als „das innere Ertönen des Individuums" umschreibt (436). Und nochmals in Abgrenzung zu französischer Musik sieht er Beethovens Symphonien beispielhaft als „eigentliches Resultat des absoluten Tönens im Innern des Individuums" an (452).

Konkret auf einzelne Werke bezogen dient das Wort absolut zur Beurteilung der Eigenständigkeit ihrer kompos. Faktur (siehe unten, II. (2)) und wird in diesem Sinne auch auf Vokalmusik angewandt. In L. Rellstabs Rezension zu einem Konzert mit Werken Fr. Liszts am 5.1.1842 in Berlin gilt so die Bezeichnung ästhetischer Qualität als „absolut musikalischer Werth" einer Liedkompos. (*Franz Liszt. Beurtheilungen. – Berichte. – Lebensskizze*, Bln 1842, 10). J. Chr. Lobe bezeichnet ebenfalls allein kompos. Verfahrensweisen, worunter er „thematische Bezüge und kunstgesetzliche Formen" versteht, als „das absolute Product der Musik" und trennt dies als Intention des Komponisten von der „individuellen Gedankenwelt des Hörers":

Einige Gedanken über malende Instrumentalmusik (NZfM, Bd. 22, 1845): Bei der Instrumentalmusik... kommt hauptsächlich zweierlei in Betracht: ihr I n h a l t, und die daraus hervorgehende Wirkung auf den Hörer.
Ihr Inhalt besteht erstens in einer musikalischen Gedankenreihe, durch thematische Bezüge und kunstgesetzliche Formen, als Sonate, Ouverture... zur faßbaren Einheit gebracht, und zweitens in dem Ausdruck eines Gefühls, von welchem der Künstler im Momente des Schaffens erfüllt war...
Manche Hörer fühlen gar nicht, was der Componist hat ausdrücken wollen, manche etwas Anderes. Im Ganzen zeigen sich solche Werke als mystische, räthselhafte, unbestimmte Wesen, und mystisch, räthselhaft und unbestimmt ist ihre Wirkung. Es können sich dabei wohl auch bestimmte Gedanken einfinden, aber sie sind nicht das absolute Product der Musik, sondern der durch sie aufgeregteren individuellen Gedankenwelt des Hörers (169 a f.).

(2) Neben anderen Epochen gilt vor allem die MUSIKALISCHE KLASSIK ALS HISTORISCHER BEZUGSPUNKT des Begriffs. Hauptsächlich werden damit Instrumentalwerke J. Haydns, W. A. Mozarts und L. van Beethovens bezeichnet. W. Chr. Müller nennt Mozarts Musik „die a b s o l u t e s t e, u n i v e r s e l l s t e, r e i n s t e M u s i k f ü r d i e g a n z e c i v i l i s i e r t e W e l t" (*Aesthetisch-hist. Einl. in d. Wiss. d. Tonkunst*, Bd. I, Lpz. 1830, 254) und wertet sie an anderer Stelle als „so k o r r e k t, so k l a s s i s c h, so u n t a d e l i g, i m m e r s c h ö n, p o e t i s c h, m u s i k a l i s c h, ä s t h e t i s c h v o l l e n d e t – für Gesang und alle Instrumente" (249). Zugleich erstellt er damit einen Wertekanon, wie er in Verbindung mit dem Wort absolut auch später im Rahmen normativer Urteile in vergleichbarer Form begegnet (vgl. unten, II. (2)).

Ähnlich bezieht sich die Ansicht F. Bambergs zur „Musik in ihrer *absoluten* Sphäre" (*Mus. Zustände in Paris*, AmZ XLVI, 1844, 436) ebenso wie R. Wagners Formulierung absolute Musik (zit. oben, I.) auf Kompos. Beethovens. Durch den Bezug zum Begriff des Klassischen, der seinerseits über die Benennung konkreter Epochen hinausgehend als Begriff für Vollkommenheit und Zeitlosigkeit fungiert, werden die dadurch bezeichneten Ideale auch mit dem Wort absolut im Blick auf die genannten Komponisten in Verbindung gebracht. J. Schucht hält in seinem Aufsatz *Der überwundene Standpunkt d. Tonkunst* (AmZ L, 1848) dem Fortschrittsglauben des 19. Jh. durch „technische Vervollkommnung der verschiedenen Instrumente" die Ansicht entgegen, daß „aber die klassischen Werke früherer Meister nicht bedeutungslos und gleichgiltig geworden" sind; in den Symphonien Haydns, Mozarts und Beethovens äußert sich für ihn das „absolut Vernünftige", das „absolut Geistige", und er erachtet sie gleich den Werken der griechischen Antike als „Muster für ewige Zeiten", als „absolut vollkommen" und jeglicher Zeitgebundenheit enthoben (756 f.).

Die Wertkriterien, die durch das Wort absolut im Bezug zur mus. Klassik näher bestimmt werden, sieht E. Hanslick daher in ihrer Gültigkeit aufgehoben, wenn sie seiner Meinung nach in unzutreffender Weise auf Werke Fr. Liszts angewendet werden sollen:

„Les préludes". Symphonische Dichtung für großes Orch. von F r a n z L i s z t (1857), in: *Aus d. Concertsaal. Kritiken u. Schilderungen aus d. letzten 20 Jahren d. Wiener Musiklebens*, = *Gesch. d. Concertwesens in Wien*, Bd. II (Wien 1870): Das Interesse, welches geistreiche Einzelnheiten, brillante Technik und das energische Verfolgen eines bestimmten Princips allzeit einflößen werden, sichert den Compositionen Liszt's eine höhere Stelle, als zahllosen Schularbeiten, die eine gleiche Ohnmacht regelrecht, aber o h n e Geist ausarbeiten... Diese relative Höhe jedoch zur absoluten zu erheben und Liszt's Symphonien als wahre musikalische Kunstschöpfungen... hinzustellen, kann nur gelingen, wenn wir zuvor jeden Begriff von reiner Instrumentalmusik, und jede

Erinnerung an das, was Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn darin geleistet haben, vollständig und für immer abthun (121).

In diesem Sinne wird auch im Abschnitt *Die klassische Epoche d. Musik* des Art. *Musik* im BremerL (Lpz. 1882) die Bezeichnung absolute Instrumentalmusik primär auf Werke Haydns, Mozarts und Beethovens bezogen:

Die Wiener Schule. J. Haydn, der Schöpfer des Quartetts und der Symphonie. Glänzender Aufschwung der Instrumental-Musik. – W. A. Mozart, alle Formen, Stile und Ausdrucksmittel in sich zusammenfassend und zu vorher unerreichter Vollendung fortbildend, ist der Culminationspunkt der Kunst... Durch Beethoven wird dagegen die absolute Instrumentalmusik an die Grenze der Vollkommenheit geführt (488 a); vgl. demgegenüber im Art. *Instrumentalmusik* desselben Lexikons die Verwendung der Formulierung „Instrumentalmusik als absolute Tonkunst" zur Benennung einer schon mit dem Beginn des 15. Jh. angesetzten Entwicklung (329 b).

Die Vorbereitung dieser Begriffstradition sieht H. H. Eggebrecht historisch in der seit dem Mittelalter zunehmenden Emanzipation der Musik angelegt, deren Möglichkeiten für ihn mit den Werken der Wiener Klassik erstmals zur vollen Entfaltung kommen. Seine Orientierung des Begriffs absolute Musik an dieser Epoche gilt hierbei zugleich dem Versuch einer grundsätzlichen Wesensbestimmung von Musik aus dem Verständnis ihrer geschichtlichen Entwicklung heraus:

Art. *Absolute Musik*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967): Das Entstehen von Vorstellung und Begriff der Absoluten Musik bezeichnet offensichtlich einen bestimmten Punkt in der Geschichte der Musik. Denn im Blick auf die ihren Gang charakterisierende Entstehung und Heranbildung der Mehrstimmigkeit, der Harmonik als eigenständigem Faktor und der Instrumentalmusik sowie unter Hinweis auf die Emanzipation der Musik zunächst aus dem Verband der Artes liberales und dann aus dem der Schönen Künste kann die Geschichte der Musik verstanden werden als Entfaltung der in ihrer Seinsart angelegten Eigenständigkeit und Instrumentalität, bis hin zu dem – mit Hoffmanns Worten – *tiefern, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik* durch Haydn, Mozart und Beethoven, auf deren Instrumentalmusik sich der Begriff Absolute Musik zunächst bezog (4 b); vgl. hierzu E. Th. A. Hoffmanns 1810 geschriebene Rezension zu Beethovens 5. Symphonie, in: *Schriften zur Musik. Aufsätze u. Rezensionen*, hg. von Fr. Schnapp, München 1963, 35.

Diese Überlegung wiederum einschränkend schreibt Eggebrecht:

Die kritischen Einwände gegen eine schlagwortartige Überspitzung des Begriffs Absolute Musik richten sich sowohl gegen den Glauben, daß er einen „Fortschritt" der Musik bezeuge, und gegen die Tendenz abzuwerten, was ihm nicht entspricht, als auch gegen die Erweiterung seines historisch datierbaren Geltungsbereichs (4 b f.).

(3) Ausgehend von E. Hanslicks musikästhetischen Ansichten wird absolute Musik seit Mitte des 19. Jh. ein ZENTRALER TERMINUS DER FORMALÄSTHETIK.

Hierbei basieren Versuche, Musik in ihrem Wesen zu bestimmen, auf der Voraussetzung, die Logik mus. Materials, wie etwa Tonverhältnisse, Akkordbeziehungen oder Satzarten, unabhängig von außermus. Bezügen oder Vorbildern zu begreifen.

Im Unterschied zu späteren Ästhetikern erscheint der formale Aspekt von Musik bei Hanslick noch nicht an den Begriff absolute Musik geknüpft, sondern nur indirekt im Bezug zur idealistischen Kategorie des Absoluten:

Vom Mus.-Schönen (Lpz. 1854): Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst (96);
Das Material, aus dem der Tonsetzer schafft, ...sind die gesammten Töne...
Frägt es sich nun, was mit diesem Tonmaterial ausgedrückt werden soll, so lautet die Antwort: Musikalische Ideen. Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken...
Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik (32);
Die Ideen, welche der Componist darstellt, sind vor Allem und zuerst rein musikalische. Seiner Phantasie erscheint eine bestimmte schöne Melodie. Sie soll nichts Anderes sein, als sie selbst. Wie aber jede concrete Erscheinung auf ihren höheren Gattungsbegriff, auf die sie zunächst erfüllende Idee hinaufweist, und so fort immer höher und höher bis zur absoluten Idee, so geschieht es auch mit den musikalischen Ideen (15);

Hanslick richtet sich gegen eine Inhaltsästhetik, die Musik als Gefühlsausdruck begreift und außermus. Bezüge oder Sujets als Teil mus. Formgebung akzeptiert; die daran anknüpfende Kontroverse berührt einen grundsätzlichen ästhetischen Zwiespalt des gesamten 19. Jh., der sich in der Gegenüberstellung des Begriffs absolute Musik zu dem um 1855 gebildeten Begriff Programmusik manifestiert (vgl. unten, II. (4)(a)).

*

Exkurs: Der nachhaltige Einfluß von Hanslicks Schrift liegt nicht in der Neuartigkeit der darin geäußerten Ansichten, sondern in der ins Grundsätzliche gehenden Zuspitzung bereits bestehender ästhetischer Positionen. So betrifft schon bei J. N. Forkel das „absolute Schöne", beruhend auf „allgemeinen Grundsätzen der Vernunft und Empfindung", als „Ordnung und Einheit der einzelnen Theile" die formale Grundlage der Musik (*Allgemeine Gesch. d. Musik*, Bd. I, Lpz. 1788, 64). Ähnlich folgt auch für F. Bamberg aus der Charakterisierung von „Musik in ihrer *absoluten* Sphäre" als „das innere Ertönen des Individuums, das den kämpfenden

Process seiner Seelenkräfte selbst zum Vorwurfe [Gegenstand] für seine Darstellung nimmt" (*Mus. Zustände in Paris*, AmZ XLVI, 1844, 436), die Fähigkeit zur künstlerischen Formbildung:

Was nun diesen Punct anbetrifft, so wird sich im Allgemeinen das Factum herausstellen, dass, wo es an qualitativen Seelenkräften für den gewaltigen Ausdruck fehlt, auch das im Wesen der Kunst bedingte Formelle sich nie herausbilden kann (437).

*

Hanslicks Opposition gegen eine Ästhetik, die den Inhalt von Musik hauptsächlich in der Darstellung von Gefühlen sieht, bildet als Gegenstand zustimmender oder ablehnender Kritik auch bei späteren Autoren den Kontext des Wortes absolut. A. W. Ambros bezeichnet die von ihm für einseitig befundenen Vertreter einer allein nach formalen Gesetzmäßigkeiten fragenden Musikanschauung als „Aesthetiker des absoluten Formenspieles" und sieht zwischen ihnen und verwandten Strömungen in Naturwissenschaften eine unterschwellige Beziehung:

Die Grenzen d. Musik u. Poesie. Eine Studie zur Ästhetik d. Tonkunst (Lpz. 1855): Ja sucht man doch schon seit Jahrtausenden nach dem Punkte wo im Menschen das Thier aufhört und der Geist beginnt! Carl Vogt Moleschott und Konsorten sagen freilich, es sei Alles Thier und nirgends Geist... Die Läugner des Inhaltes der Musik, die Aesthetiker des absoluten Formenspieles sind auf kunstphilosophischem Gebiete die Materialisten, wie jene auf naturwissenschaftlichem (186).

In direktem Bezug zu Hanslick spricht wiederum O. Hostinský von Gefühlen und Gedanken als „ganz subjectiven Zusätzen" beim Musikhören, die bei der ästhetischen Betrachtung der „reinen, d. h. der absoluten Instrumentalmusik" als einer „objectiven Kunst" ohne Bedeutung seien:

Das Mus.-Schöne u. d. Gesammtkunstwerk vom Standpuncte d. formalen Aesthetik (Lpz. 1877): Es ist... unstatthaft, den Grund unseres Gefallens am Musikalisch-Schönen darin zu suchen, dass uns die betreffenden Tonformen an analoge Bewegungsverhältnisse in der Welt der Gefühle und Gedanken... „erinnern", uns diese Verhältnisse „ahnen lassen", „wiederspiegeln", oder wie immer man sich in diesem Sinne ausdrücken mag... In einem musikalischen Kunstwerke... liegen nur Formen und Verhältnisse vor, die von Tönen getragen werden; sie können mithin auch nicht anders beurtheilt werden, denn als T o n f o r m e n, T o n v e r h ä l t n i s s e (50 f.);
Die Wirkung der Musik auf unser Gefühlsleben haben wir nicht im Geringsten bestritten; wir mussten nur behaupten, dass, um mit HANSLICK zu sprechen, die Gefühle w e d e r I n h a l t n o c h Z w e c k der Tonkunst sein können, dass also in ihnen das Wesen des Musikalisch-Schönen nicht zu suchen sei.
Solange es sich um die Ästhetik der reinen, d. h. der absoluten Instrumentalmusik handelt, muss man die Gefühle als eine blosse mit ganz subjectiven Zusätzen vermischte Wirkung der objectiven Kunst aus dem Spiele lassen; sie tragen eben nichts zu der Schönheit des Werkes bei und gehören demnach in die Psychologie, nicht in die ästhetische Kunstlehre (78).

Richtet sich diese Überlegung auf die Trennung zwischen Werk und Rezipient, so gilt der Begriff absolute Musik bei H. Riemann der Unterscheidung zweier Werkkonzeptionen, woraus sich auch der gegenüber Hostinský andere Wortgebrauch von subjektiv und objektiv erklärt. Mit „objektivieren" meint Riemann das Abbilden außermus. Sujets durch Musik, hingegen mit der „rein subjektiven absoluten Musik" ein ganz auf sich selbst bzw. auf die formalen Möglichkeiten beschränktes Komponieren:

Grundlinien d. Musikästhetik (Bln 1887): Nun kommen wir dazu, alles das... aufzusuchen, was die Musik als objektivierende Kunst zu leisten vermag, d. h., die assoziativen Momente näher zu beleuchten, durch welche die Musik Vorstellungen... aus der Erscheinungswelt in der Phantasie hervorzurufen vermag. Schon jetzt vermögen wir zu erkennen, daß alle objektivierende Musik r e f l e k t i e r t ist, d. h. nicht unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, sondern Ausdruck vorgestellter Empfindungen anderer. Schließlich stellt sich allerdings heraus, daß die Musik, sobald sie zu objektivieren unternimmt, gezwungen ist, gerade das zurücktreten zu lassen, was an der rein subjektiven absoluten Musik das einzige ist, das man etwa als Objektives bezeichnen könnte, sofern es den Geist mit seiner Betrachtung beschäftigt, nämlich das Formale der harmonischen und metrischen Satzbildung und der Fortspinnung der Rhythmen (also das Symmetrische, Architektonische)... (61).

Die hier in Klammern hinzugefügte nähere Charakterisierung des Formalen als Symmetrie bzw. Architektonik prägt bereits in der ersten Auflage des RiemannL (Lpz. 1882) die Verwendung des Begriffs absolute Musik, die sich dort zudem auf konkrete mus. Formen bezieht. So wird im Art. *Dramatische Musik* in Abgrenzung zu der darunter gefaßten Kunstart mit dem folgenden Satz auf den Art. über mus. Formen weiterverwiesen, wo sich dann eine Aufzählung unterschiedlichster Satzarten, Gattungen etc. findet (269 a ff.):

Das ästhetische Gesetz der Einheit der Idee fordert für die Gestaltungen der a b s o l u t e n M u s i k... das Festhalten von gewissen regelmäßigen Gliederungen, die Wiederkehr von Themen, Übereinstimmung oder innere Beziehung von Tonarten... (vgl. *Formen, musikalische*) (221 a).

Kritik an dieser Begriffstradition im Rahmen der Formalästhetik richtet sich unter anderem gegen die Eingrenzung auf Instrumentalmusik einerseits sowie gegen die fehlende Differenzierung innerhalb der Instrumentalmusik andererseits. R. Musiol schreibt in seinem 1873 erschienen Aufsatz *Absolute Musik* (NZfM, Bd. 69), anknüpfend an die im Mendel/ReißmannL (Bd. I, Bln 1870, 10)

gegebene Definition des absolut Schönen als „diejenige Form der Schönheit, welche nicht blos ohne Verbindung mit einem bestimmten einzelnen Dinge, sondern auch ohne Beschränkung und ohne alle Mängel gedacht wird":

Nimmt man den Begriff „absolute Musik" wörtlich, so muß man darunter dasselbe [gemäß dieser Definition des Schönen] verstehen, denn die reine, in diesem Sinne verstandene absolute Musik hat es ausschließlich nur mit sich selbst zu thun, indem sie sich in der vollständigsten und vollkommensten Entwickelung ihrer Formen... präsentirt, allem „Hineingeheimnissen" fern bleibt... Dringen wir aber tiefer in das innerste Sein und Wesen der Musik ein, so müssen durchaus die Grenzen der absoluten Musik einerseits noch weiter gezogen werden, ...andrerseits wird man sie beschränken müssen... Was sind die meisten Lieder anders, als rein absolute Musik? Der Text ist gleichsam nur das Gestelle, die Staffel, an die sich die Musik anlehnt, ...von dem ihr untergeschobenen Texte fast ebenso wenig abhängig ist, als von jedem andern (413 b);
Außerdem haben wir unsern Blick auf eine andere Gattung nicht absoluter Musik zu wenden, die wohl für absolute Musik gehalten wird, dies jedoch keineswegs ist. Es gewähren uns nämlich z. B. die Eroica, die Pastoral=, die Cmollsymphonie und die Neunte von Beethoven, dessen Sonaten Op. 26, Op. 27, No. 2, Op. 57, Op. 81, No. 1..., seine letzten Quartette, von diesen wieder ganz besonders Op. 131, 132 und 135 eben nicht nur ein am rein Aeußerlichen, der Schönheit der Form, am Harmonischen und Modulatorischen... haftendes Interesse... Man hört eben nicht blos, man fühlt auch noch Etwas dabei... Sie wirken nicht blos durch die Meisterschaft der musikalischen Kunst, sondern hauptsächlich durch den in sie niedergelegten und durch sie ausgedrückten Gedanken- und Gefühls-Inhalt... (428 b f.).

F. Busoni wendet sich wiederum in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst* (Lpz. [2]1916) prinzipiell dagegen, absolute Musik unter dem Aspekt des Formalen zu definieren:

Absolute Musik! Was die Gesetzgeber darunter meinen, ist vielleicht das Entfernteste vom Absoluten in der Musik. „Absolute Musik" ist ein Formenspiel ohne dichterisches Programm, wobei die Form die wichtigste Rolle abgibt. Aber gerade die Form steht der absoluten Musik entgegengesetzt, die doch den göttlichen Vorzug erhielt zu schweben und von den Bedingungen der Materie frei zu sein (9).

(4) Als Bezeichnung im Zusammenhang mit Neuer Musik dient der Begriff absolute Musik im 20. Jh. zur Abgrenzung von der bisherigen Musiktradition, insbesondere der Inhaltsästhetik des 19. Jh. Häufig wird damit ein Musikideal charakterisiert, welches dem der Formalästhetik des 19. Jh. noch am nächsten steht, obwohl sich die kompos. Prämissen im einzelnen auch von dieser Tradition abgrenzen. J. M. Hauer beispielsweise schreibt über sein Verständnis vom Wesen einer atonalen Melodie:

Atonale Musik (Mus. Kurier II, 1920): Die atonale Melodie ist die Melodie kat exochen, die Melodie in ihrer absoluten musikalischen Sachlichkeit. Aus der atonalen Musik ist eben alles Dichterische, Malerische, Ideologische, Metaphysische, kurz alles Musikfremde ausgeschaltet, sie ist absoluteste Musik ohne Ideengrundlage, ohne Programm, ohne Formschema (Sonaten-, Fugenform), ohne Grundstimmung wie bei den Romantikern, ja sogar ohne den „inneren Gegenstand" des Persönlichen wie bei Bach, Haydn, Mozart (176);
Vom Wesen d. Mus. (Lpz. u. Wien 1920): Die atonale Melodie in ihrer vollkommenen Reinheit ist die Verkörperung der absoluten Sachlichkeit der Melodie... Es widerspricht dem Wesen des Musikalischen – was man im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weniger und weniger verstand – die Musik als bloßes Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu gebrauchen (40).

E. Ansermet charakterisiert das seiner Meinung für die zeitgenössische Musik der 1920er Jahre kennzeichnende Werkideal als „musique absolue", wobei er den Begriff entgegen seiner herkömmlichen Tradition auch für Kompos. mit außermus. Bezügen gelten lassen will:

Société internationale pour la musique contemporaine. La musique contemporaine aux concerts de Salzburg (RM V, H. 1, 1923): Une des impressions dominantes de Salzburg a été, pour moi, la constatation d'une certaine unité de tendances... Et je crois voir cette unité dans la recherche commune d'un art objectif... Autrement dit, on poursuit aujourd'hui un idéal de musique absolue, – de musique pure, pourrait-on dire, si l'on voulait bien renoncer à l'acception courante de ce terme, et considérer qu'il peut aussi bien s'appliquer à la musique à sujet littéraire, dramatique ou descriptif, qu'à une symphonie ou une sonate (69).

Für E. Krenek bietet die „absolute Musik der Gegenwart... im Gegensatz zur romantischen Musik" in erster Linie rein intellektuellen Genuß:

Musik in d. Gegenwart (Vortrag vom 19.10.1925), in: *25 Jahre Neue Musik*, hg. von H. Heinsheimer u. P. Stefan (Wien 1926): Die Entwicklung der letzten Zeit lehrt uns, daß die innere Linie der Musik auf eine noch engere Begrenzung des Empfängerkreises führt... Die absolute Musik der Gegenwart wendet sich, im Gegensatz zur romantischen Musik, nicht mehr an Gleichempfindende, sondern nur noch an Gleichgebildete. Sie ist zu einem Spiel geworden, das für jene interessant ist, die die Spielregeln kennen... Im Grunde erübrigt sich das Hören überhaupt, und am ehesten wirkt das Künstlerische dieser Arbeiten auf jenen, der sie nach vorheriger Kenntnisnahme der jeweiligen Regel durchliest... Ich möchte es am liebsten als intellektuellen Rausch bezeichnen (48).

Als einen seiner *Kardinalsätze zur Zwölftonmusik* (Plan I, 1945) formuliert Hauer:

Die ewige unveränderliche *absolute Musik* in ihrer notwendigen Vollendung und zwingenden Lösung kann als Zwölftonspiel gelehrt und gelernt werden...
Die ewige unveränderliche *absolute Musik* ist wohl zu unterscheiden von der zeitbedingten, veränderlichen,

ortsgebundenen Musikanten-Ideen-Musik der Völker und Rassen, die als Narkotikum dient (15).

Für Adorno weist der Begriff absolute Musik als Kennzeichen einer „stets schon esoterisch" gebliebenen Kunstauffassung in das Kernproblem Neuer Musik, deren „gesellschaftliche Isolierung" ohne Verzicht auf ihre ästhetischen Maximen nicht zu überwinden sei:

Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949): Der Verlust an „absolutem Interesse" betrifft nicht blos ihr äußeres Schicksal in der Gesellschaft, die nachgerade... die neue Musik achselzuckend, als Narretei hinwesen läßt... Das An-sich-Sein der Werke ist auch nach ihrer Entfaltung zur ungeschmälerten Autonomie... nicht indifferent gegen die Rezeption. Die gesellschaftliche Isolierung, die von der Kunst aus sich heraus nicht zu überwinden ist, wird zur tödlichen Gefahr ihres eigenen Gelingens. Hegel hat, vielleicht gerade vermöge seines Abstandes von der absoluten Musik, deren bedeutendste Produkte stets schon esoterisch blieben, ...vorsichtig ausgesprochen, was nachgerade der Musik ans Leben geht (Gesammelte Schriften XII, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1975, 24).

Die Preisgabe jeglicher Bindung an bisherige Kompositionsnormen, derzufolge sich die atonale Musik nach 1900 „nun auch der begrifflichen Reflexion entzieht" und sich „als rein kompositorische Bewußtheit nur mehr durch den Akt der Tonsetzung selbst rechtfertigen kann", bezeichnet H. H. Eggebrecht als „absolute Komposition" (Art. *Absolute Musik* im *Sachteil* der 12. Auflage des RiemannL, hg. von dems., Mainz 1967, 4 b).

II. In der Verallgemeinerung von Attributen, die der reinen Instrumentalmusik zugeschrieben werden, bildet absolute Musik als GRUNDSÄTZLICHE MUSIKÄSTHETISCHE KATEGORIE den Gegenstand zahlreicher Kontroversen.

Das Vokabular, durch welches der Begriff absolute Musik diese grundsätzliche Bedeutung erhält, ist schon zu Beginn des 19. Jh. in Auffassungen der literarischen Romantik zur Ästhetik der Instrumentalmusik angelegt. In seiner 1810 verfaßten Rezension zu L. van Beethovens 5. Symphonie schreibt E. Th. A. Hoffmann:

Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht... Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, ...in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben... Jede Leidenschaft... kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen (*Schriften zur Musik. Aufsätze u. Rezensionen*, hg. von Fr. Schnapp, München 1963, 34 f.);
So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen...
Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist, und daher mag es kommen, daß ihm Vokalmusik, die unbestimmtes Sehnen nicht zuläßt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affekte... darstellt, weniger gelingt... (36).

Die Attribute, durch welche Hoffmann die Instrumentalmusik als „Wesen der Kunst" verallgemeinert und denen zufolge Beethoven von ihm als „wahrhaft musikalischer" Komponist angesprochen wird, kommen sowohl der wörtlichen Bedeutung des Wortes absolut sowie seiner Bedeutung als idealistischer oder religiös-metaphysischer Begriff entgegen (vgl. unten, II. (1) u. (3)). Die Wörter selbständig und rein als Wesensbestimmungen sowie die Wörter unaussprechlich, unendlich, ungeheuer, unermeßlich und unbestimmt als Negativbestimmungen gleichen dem Vokabular, durch welches später das Wort absolut im Blick auf Musik nähere Bestimmungen erhält. So kulminiert etwa E. Hanslicks Schrift *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. 1854) in der Aussage:

...also hat die Musik Inhalt, allein musikalischen, welcher ein nicht geringerer Funke des göttlichen Feuers ist, als das Schöne jeder andern Kunst. Nur dadurch aber, daß man jeden andern „Inhalt" der Tonkunst unerbittlich negirt, rettet man deren „Gehalt"...
Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen (104).

Hanslicks Gebrauch des Wortes absolut im Blick auf „das Schöne der Tonkunst" oder die „andern großen und schönen Ideen" bewegt sich in einer Begrifflichkeit, die schon seit Ende des 18. Jh. im Zentrum ästhetischer Abhandlungen über das Schöne steht (vgl. oben, I. (3) u. unten, II. (4)(a)). Das Grundsätzliche der mit dem Wort absolut ausgedrückten ästhetischen Kategorie, die ihrerseits einer Wesensbestimmung von Musik gilt, liegt in der Verknüpfung mit dem religiös-metaphysischen Vokabular (bei Hanslick „der Funke des göttlichen Feuers", die „großen Bewegungen im Weltall", „das Unendliche"). Auf die Vorbereitung dieses Vokabulars in der Ästhetik der literarischen Romantik weist C. Dahlhaus hin:

Die Idee d. absoluten Musik (Kassel 1978): Wenn die... von der Sprache und sogar vom Ausdruck der Affekte losgelöste Musik... als die „eigentliche" Musik erscheint; wenn also die „Unbestimmtheit" des Inhalts nicht... als Mangel... erscheint und die Distanzierung von der einfachen „Sprache des Herzens" als Ahnung

des „*Unendlichen*" statt als Verstiegenheit ins leer Abstrakte empfunden wird, so sind sämtliche Motive versammelt, ...um aus Wackenroders Intuition einer absoluten Musik... die Konsequenz zu ziehen...
Die tragenden Begriffe der Musikästhetik E. T. A. Hoffmanns, in deren Kontext die Idee der absoluten Musik eine Ausprägung erhielt, durch die sie geschichtswirksam wurde, stammten... aus der Metaphysik der Instrumentalmusik, deren Intuition auf Wakkenroder und deren entschiedenste Formulierung auf Tieck zurückging... (59; zur weiteren Herleitung dieser Begriffstradition vgl. 24–61).

Im Rahmen dieser Begriffstradition wird absolut teilweise synonym mit dem Wort rein gebraucht; dabei scheinen im Ital. und Franz. die Wendungen musica pura bzw. musique pure als Äquivalente zum Begriff absolute Musik bis heute gebräuchlich zu sein:

Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. I (Turin 1983): *Assoluta, Musica.* Il termine è usato per indicare un genere di musica „pura", priva di riferimenti a elementi extramusicali o contenutistici... Il concetto fu sviluppato ampiamente nel secolo scorso da filosofi, poeti, musicisti e critici romantici (199 a); vgl. hierzu E. Ansermets oben, I. (4) zitierte Rezension *Société internationale pour la musique contemporaine. La musique contemporaine aux concerts de Salzburg* (RM V, H. 1, 1923), 69.

(1) Durch den BEZUG ZUR IDEALISTISCHEN KATEGORIE DES ABSOLUTEN setzt sich eine philosophische Problematik in musikästhetischen Diskussionen um den Ausdruck absolute Musik fort. Das Wort absolut ist nach 1800 in der Ästhetik und in der idealistischen Philosophie ein weit verbreitetes Modewort. So schreibt beispielsweise Fr. Schlegel, der das Wort unverhältnismäßig oft verwendet, in seinen Fragmenten:

Aus d. Heften zur Philosophie (1794–1818): Die Empfindung des Schönen ein Totaleindruck; das Schöne insofern es das ist, ein Absolutum (*Kritische Schriften u. Fragmente*, Bd. V, hg. von E. Behlert u. H. Eichner, Paderborn, München, Wien u. Zürich 1988, 12);
So lang man noch absolute Poesie oder absolute Philosophie oder absolute Kritik sucht, wird man durch kein Werk befriedigt (ibid., 194).

H. G. Nägeli bezeichnet die Fähigkeit, eine Kompos. in der inneren Vorstellung zu einem Gesamteindruck zu verbinden, als Voraussetzung, um „die Idee des absoluten Kunstganzen" zu erfassen:

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwiss. dargestellt (AmZ XI, 1809): Wenn der Bildling [Auszubildende] bey Ansicht eines plastischen Werks unvermögend ist, dasjenige, was ihm die Gesichtsanschauung darbietet, vor seiner innern Anschauung zu trennen, so führt ihm die Gehöranschauung anfänglich Kunsttheile nach Innen, die er als Kunstganze anschaut. Nach und nach wird seine Reflexion thätig, er verbindet das Jün[g]stvergangene mit dem Nächstfolgenden; er fasst mehreres in die Einheit der Aperception zusammen, er blickt vorwärts, blickt zurück, immer weiter, bis die Idee des absoluten Kunstganzen in ihm... klar wird (823 f., Anm.).

Fraglich ist, inwieweit die Verbreitung des Wortes absolut als Modewort auch seine Geltung in der Philosophie des frühen 19. Jh. beeinflußt oder zumindest gefördert hat.
Die Einbindung der Musik in die idealistische Kategorie des Absoluten läßt sich unter anderem bei Fr. W. Schelling belegen:

Vorlesungen zur Philosophie d. Kunst (1802/03): Nun ist schon in dem Absoluten an und für sich das Allgemeine und Besondere eins, dadurch, daß in ihm die besonderen Einheiten oder Formen der Einheit als absolut gesetzt sind... Die erste Einheit in dem absoluten Wesen ist nun allgemein die, wodurch es seine Subjektivität und ewige Einheit in die Objektivität oder Vielheit gebiert, und diese Einheit in ihrer Absolutheit oder als die eine Seite des absoluten Producirens aufgefaßt, ist die ewige Materie oder ewige Natur selbst. Ohne diese würde das Absolute eine in sich verschlossene Subjektivität seyn und bleiben ohne Erkennbarkeit und Unterscheidbarkeit... Die erste [der besonderen Kunstformen], welche die Einbildung der Einheit in die Vielheit sich zur Form nimmt, um in ihr das Universum darzustellen, ist... die Musik (*Ausgewählte Schriften* V, hg. von K. F. A. Schelling, Eßlingen 1859, 149 f.).

Auch G. W. Fr. Hegels Verständnis von Musik wird deutlich vor dem Hintergrund seines Begriffs des Absoluten, wie er ihn in seinen zwischen 1818 und 1828/29 gehaltenen Vorlesungen zur Ästhetik (ed. Fr. Bassenge, Bln u. Weimar o.J.) entwikkelt:

Die *Mitte*, das eigentlich gediegene Zentrum, bildet hier die Darstellung des *Absoluten*, des Gottes selbst als Gottes, in seiner *Selbständigkeit* für sich noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt und zur Handlung und Besonderung seiner fortgehend... Um in dieser unendlichen Selbstständigkeit erscheinen zu können, muß das Absolute als Geist, als Subjekt gefaßt sein, aber als Subjekt, das an sich selbst zugleich seine adäquate äußerliche Erscheinung hat.
Als göttliches Subjekt nun aber, das zur wirklichen Realität heraustritt, hat es sich gegenüber eine *äußere* umgebende Welt, welche dem Absoluten gemäß zu einer mit demselben zusammenstimmenden, von dem Absoluten durchdrungenen Erscheinung muß heraufgebildet werden...
Der äußeren Natur gegenüber steht das *subjektive Innere*, das menschliche Gemüt als Element für das Dasein und die Erscheinung des Absoluten (II, 16 f.);
Soll nun aber das Innere... in der Tat als *subjektive* Innerlichkeit sich kundgeben, so darf das wahrhaft entsprechende Material nicht von der Art sein, daß es noch für sich Bestand hat... Dies Tilgen... der totalen Räumlichkeit überhaupt, dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach seiten des Inneren wie der Äußerung vollbringt... die *Musik*. Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung,

die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt... (II, 260).

Das Absolute, „als Subjekt gefaßt", bedarf demzufolge, um in seiner „unendlichen Selbstständigkeit erscheinen zu können", eines Materials, das seine „adäquate äußerliche Erscheinung" ist. Dem entspricht bei Hegel das Material der Musik am meisten. Unter diesem Aspekt kann er sie aber wiederum auch dort, wo er sie im Blick auf Instrumentalmusik, und zwar in Abgrenzung zu Vokalmusik, als „selbständige Musik" bezeichnet (ibid., 319 f.), dennoch nicht zugleich als absolute Musik bezeichnen, da sie nur die „äußerliche Erscheinung" des Absoluten bildet, nicht aber selbst, wie jenes, absolut ist.
Hegels Absolutheitsbegriff samt dem für ihn typischen Vokabular hat auch weit über die Grenzen der Philosophie hinaus Resonanz gefunden (vgl. unten; ferner Th. W. Adorno, oben, I. (4), E. Hanslick, oben, I. (3), A. Halm, unten, II. 3)).
Zum Stellenwert des Wortes absolut in der idealistischen Philosophie bemerkt A. Schopenhauer in einem zu Lebzeiten unveröffentlichten Manuskript kritisch:

Das Wort A b s o l u t ist an und für sich etwas ganz Unsinniges. Denn es ist Adjektiv, d. h. Bezeichnung eines Prädikats, dies muß doch irgend einem Objekt zukommen. Nun aber sagt der Satz vom Grunde... aus, daß j e d e s O b j e k t mit einem andern in nothwendiger Verknüpfung steht: das Prädikat a b s o l u t bezeichnet aber nichts weiter als das An-Nichts-geknüpft-seyn**): dies widerspricht jedem Objekt, folglich kann jenes Prädikat von keinem Objekt prädicirt werden, denn dieses würde eben dadurch aufgehoben.
Dem Subjekt kommen, weil es nicht Objekt, d. h. weil es unerkennbar ist, gar keine Prädikate zu, folglich auch nicht das Prädikat a b s o l u t.
Wohin nun mit dem Absoluten?
In die Fichtische und Schellingsche Philosophie.
**) Man ist nur vielmehr geneigt Lateinische Worte ohne etwas dabei zu denken zu gebrauchen, als Teutsche. Wenn man nur den Philosophen auflegte Statt zu sagen das Absolute, immer das L o s - g e b u n d e n e, kürzer d a s L o s e, zu sagen; so würden sie weniger faseln von „der in der Vernunft liegenden Idee des Absoluten"! (*Der handschriftliche Nachlaß...*, hg. von A. Hübscher, Bd. I: *Frühe Manuskripte (1804–1818)*, Ffm. 1966, 135 mit Anm.).

Die Verwendung der Kategorie des Absoluten wirkt auch im Musikschrifttum fort. St. Schütze bemerkt zu der Kunstlehre eines nicht genannten Autors in seinem Aufsatz *Über d. Verhältnis d. Musik zu d. übrigen schönen Künsten* (Cäcilia. Eine Zeitschrift für d. mus. Welt, Bd. III, H. 9, 1825):

So lesen wir z.B. in einer nach Schelling'schen Grundsätzen verfassten Kunstlehre:
„Die Musik, als Kunst des innern Sinnes oder der Empfindung und Leidenschaft... stellt die Regungen des Innern durch innerlich vernehmbare, d. h. hörbare Bewegungen und Schwingungen, also durch Töne, objectiv dar. Ihr Charakter ist Leben und Leidenschaftlichkeit im Streben des Gemüthes nach dem Absoluten... „
So geschieht es, dass die Musik nur zu einer... m i t - t e l b a r e n Kunst wird, weil hier die Vorstellung von einem objectiven... Standpunkt ausgeht, und dieser für die Musik als Masstab angenommen ist.
Der Fall wird sich... u m k e h r e n, wenn wir die innere Regung als Standpunkt annehmen, wonach die Musik eher als die unmittelbare... Kunst erscheinen würde (16 f.).

Die Kategorie des Absoluten wird hier selbst nicht in Frage gestellt, sondern allein die Stellung der Musik zu ihr. Demgegenüber zielt R. Wagners Kritik in dem folgenden Passus grundsätzlich auf den seiner Meinung nach irrigen Gebrauch des Wortes absolut:

Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt (NZfM, Bd. 46, 1857): Nichts ist (wohlgemerkt! für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik wissen offenbar nicht, was sie meinen; zu ihrer Verwirrung hätte man sie nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm (161 a); vgl. *Über Fr. Liszt's Symphonische Dichtungen*, in: ders., *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. V (Lpz. 41907), 191.

Den Zusammenhang dieser Kritik Wagners an der Ideologie der reinen Instrumentalmusik mit einer Kritik an der idealistischen Kategorie des Absoluten sieht C. Dahlhaus folgendermaßen:

Die Idee d. absoluten Musik (Kassel 1978): ...Wagners Auseinandersetzung mit der „absoluten Musik" Beethovens ist ein genaues Analogon zu [L.] Feuerbachs Auseinandersetzung mit der „absoluten Philosophie". Die „absolute Philosophie" ist Hegels spekulatives Denken, polemisch verzerrt aus der Perspektive eines anthropologisch gesonnenen Philosophen, der die Philosophie aus verstiegener Metaphysik in die Empirie der leibhaften Existenz des Menschen herunter- oder zurückholen wollte (26).

Gelegentlich findet sich das idealistische Vokabular in Definitionen des Begriffs absolute Musik wieder. So stellt die oben im Abschnitt I. zitierte Definition des Begriffs im Mendel/ReißmannL (Bd. I, Bln 1870) durch die ihr vorausgeschickte Erklärung von etwas Absolutem als dasjenige, welches „an und für sich und abgesehen von irgend einer Beziehung auf etwas Anderes aufgefasst und gedacht wird" (10), vermutlich einen Bezug zu Hegels Vokabular her. Demgegenüber kritisiert Fr. Chrysander den philosophischen Wortgebrauch am Beispiel der einzelnen Kapitelüberschriften in S. Bagges *Lehrbuch d. Tonkunst oder Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1873):

Ein Lehrbuch d. Tonkunst als Allgemeine Musiklehre (Leipziger Allgemeine Mus. Zeitung XIII, 1878): Es würde gewiss das einfachste sein, die Musik nach den Aufführungsweisen oder -Orten dreitheilig so zu ordnen:

Kirchenmusik – Theatermusik – Concertmusik. Wir glauben auch, dass der Herr Verfasser sich hierzu entschliessen würde, wenn er nur nicht mit dem vorauf gehenden Abschnitte ins Gedränge käme..., welchen er „Absolute (Instrumental-) Musik" überschrieben hat... Das „Absolute" hat eine rein philosophische Bedeutung; sein Gegensatz ist das „Bedingte"... Nun ist aber die Instrumentalmusik im Grunde nicht freier als die Vokalmusik: beide sind bedingt, jene durch die Instrumente – und der Gesang? ...Wollen wir ganz unbefangen sein..., so müssen wir gestehen, dass der Gesang... durch das Gesang o r g a n bedingt ist (323).

W. Lubosch zieht in seinem Aufsatz *Zur Ästhetik d. Symphonischen Dichtung* (Mk II, 1. Quartal, 1902/03) ebenfalls aus philosophischen Erwägungen den Sinn des Begriffs absolute Musik generell in Zweifel:

Eine „absolute Musik" ist ebensowenig denkbar wie die „absolute Materie", vielmehr kann sie, wie die Materie, nur in d e r F o r m zur Erscheinung gelangen. D i e F o r m entsteht, indem Raum und Zeit sich der Materie bemächtigen, und gerade so bedarf die Musik des z e i t l i c h e n (Rhythmus) und des r ä u m l i c h e n Elementes (Harmonie), um in die Erscheinung zu treten (246).

(2) Absolute Musik wird als NORMATIVER BEGRIFF gleichermaßen im Blick auf Komposition und Rezeption verwendet. Hierbei dient das Wort absolut zur Kennzeichnung positiver wie negativer Wertkriterien.

Im Blick auf Komposition ist damit in der Regel die Beurteilung der Faktur eines Werks verbunden. Diese Ebene wird beispielsweise von L. Rellstab hinsichtlich einer Gesangskompos. Fr. Liszts als „absolut musikalischer Werth" angesprochen (*Franz Liszt. Beurtheilungen. – Berichte. – Lebensskizze*, Bln 1842, 10); nach vergleichbaren Kriterien sagt er über Klavierwerke Liszts, deren Faktur ganz aus der pianistischen Eigenart des Komponisten herrühren:

Sie sind zu entschieden der beispiellosen, dem Spieler ganz allein eigenen und eigenthümlichen Mechanik angepaßt, als daß wir ein Urtheil über ihren absoluten Werth als Musikstücke gewinnen könnten (19).

Ähnlich hält E. O. Nodnagel einer Einschätzung von G. Mahlers Musik als Programmusik die Auffassung entgegen:

Gustav Mahlers Fünfte Symphonie in cis-moll. Technische Analyse (Mk IV, 1. Quartal, 1904/05): Wenn Mahler selbst früher gelegentlich sich durch das Rufen nach einem Programm irreleiten liess, so missverstand er sich selbst und, sobald er zur Klarheit über diesen Irrtum gelangt war, beseitigte er auch jede Andeutung seiner früheren Programme. Seine Kunst stammt eben unmittelbar von der Bruckners her; ebenso wie dessen neun symphonische Schöpfungen sind auch die fünf bis jetzt bekannt gegebenen Symphonieen seines bedeutendsten Schülers gewiss Ausdruck eines starken, leidenschaftlich empfindenden und reichen Gemüts, geben sich aber stilistisch und technisch durchaus in der Ausdrucksweise der absoluten Musik (244).

Das im Begriff absolute Musik liegende Wertkriterium bleibt auch dort bestehen, wo es als unerreichbares Ideal negativ beurteilt wird. So schreibt beispielsweise A. Wellek über die Verwendung von Programmen oder Titeln:

Art. *Musik-Ästhetik*, Abschn. *Musikästhetik psychologisch*, MGG, Bd. IX (Kassel 1961): Dogmatisch von der Idee einer absoluten Musik aus geurteilt, kann es als ein Manko angesehen werden, wenn ein reiner Tonsatz zu seinem vollen Verständnis solcher Krücken bedarf... Man kann [jedoch] das Werk nicht aus dem kulturellen, und d. h. historischen Gesamtzusammenhang, frei in der Luft hängend, „verabsolutieren"... (1028).

Im Blick auf Rezeption wird durch absolute Musik als Bezeichnung für reine Instrumentalmusik häufig die Begriffslosigkeit und Unbestimmtheit ihrer mus. Aussage benannt. Aus der Sicht mancher Autoren ist dadurch ein Mangel gekennzeichnet:

Th. Uhlig, *Ueber d. dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke* (NZfM, Bd. 37, 1852): Wenn der Laie durch die Tongebilde Beethoven's nur entweder vollkommen verwirrt oder höchstens zum Gefallen an dem verleitet werden konnte, was dem Tondichter blos als Material, als Mittel des Ausdrucks diente, so konnte selbst der Musiker, d. h. der absolute Musiker, dessen ganze Kunst über die Musik als solche nicht hinausgeht und allein in der Variation dieser absoluten Musik besteht, Beethoven nicht mehr verstehen, weil dieser absolute Musiker eben nur an das „Wie?" nicht aber an das „Was?" eines jeden Tonwerks sich hält (131 b);
G. Kunkel, *Die Programmmusik u. Raff's Lenorensymphonie* (NZfM, Bd. 71, 1875): Hanslik resumirt in der gedachten Schrift [*Vom Mus.-Schönen*]: „...Ihm [dem Rezipienten] wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigene Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall..." Diese These dürfte etwa im Allgemeinen den Standpunkt abgeben, den der musikalisch Durchgebildete beim Anhören eines symphonischen Werkes – einer sogenannten absolut reinen Tonschöpfung im Gegensatz zur Programmmusik – einnimmt. Dem Musikverständigen sind die melodischen Formen, die Harmonieverbindungen, die Construction jedes einzelnen Satzes bekannt und geläufig... Wie steht es aber mit dem Nichtmusikverständigen? (65 b).

Im Unterschied dazu bezeichnet für Fr. Brendel die „absolut-musikalische Gesangs-Melodie" gerade ein leicht verständliches Gebilde, welches er gleichwohl im Vergleich zu den aus seiner Sicht anspruchsvolleren mus. Gedanken, etwa in Liedern von Fr. Liszt, als rückständig ansieht:

Anregungen für Kunst, Leben u. Wiss., Bd. I (Lpz. 1856): Die absolut-musikalische Gesangs-Melodie ist auch ohne Worte etwas für sich Bestehendes... Die neue Melodie [bei Liszt] hat allerdings nur Bedeutung in Einheit mit dem Texte... Freilich ist sie nicht etwas so leicht in die Ohren Fallendes, Etwas, was sich gedan-

kenlos aufschnappen läßt, nicht für die Straßenjungen Berechnetes... Allerdings verlangt die neue Weise... eine größere Aufmerksamkeit von Seiten der Hörer, eine größere Intelligenz von Seiten der Ausführenden, als... die bisherige Gesangsmusik überhaupt; ...jenes fabelhaft gedankenlose Herausschreien des Widersinnigsten... (26 f.).

Andere Autoren wiederum beurteilen eine Musik als absolut, deren positiven Wert für das Hören sie gerade in der Freiheit des begriffslosen Assoziierens ohne Einengung durch verbal konkretisierte und dadurch als doktrinär empfundene Gehalte sehen. Als Entgegnung zu R. Wagners Auffassung von L. van Beethovens 9. Symphonie (vgl. oben, I.) schreibt beispielsweise H. Blaze de Bury:

Die Musik u. ihre Schicksale, dtsch. Übers. d. franz. Originals (Leipziger Allgemeine Mus. Zeitung XI, 1876): Beethoven hatte, indem er für die neunte Symphonie einige Strophen aus dem Liede an die Freude entlehnte, niemals die thörichte Idee, ein Dogma aufzustellen und die Befreiung der Musik von dem Worte [gemeint ist hier: durch das Wort] zu predigen... Es ist eine eigenthümliche Manie, stets mit diesen Zukunfts-Tendenzen [gemeint ist unter anderem Wagner] den directesten Repräsentanten der absoluten Musik in Verbindung bringen zu wollen, der ohne jemals das Bedürfniss der Beihülfe des Wortes zu fühlen, aus den Tiefen seines Orchesters oder seines Claviers Welten von Poesie herauf zu beschwören weiss, und dessen einzige Oper: Fidelio, selbst eigentlich eine Symphonie ist (197);
Mozart enthielt sich jeder literarischen Beschäftigung, er blieb einzig und allein Musiker, Musiker ohne Phrasen und doctrinäre Tendenzen, absoluter Musiker (211).

H. Riemann akzeptiert zwar die „dem Worte verbundene Musik" als Bereicherung, da sie „immer neue Formen des Ausdrucks für das seelische Empfinden geläufig" mache; in der „absoluten Musik" aber sieht er „die vollkommenste, Erscheinung der musikalischen Kunst..., da sie nur aus sich selbst ohne Beihilfe fremder Elemente wirkt" (*Hie Wagner! Hie Schumann!* [1880], in: *Präludien u. Studien*, Bd. III, Lpz. 1901, 213).

(3) Im Rahmen weltanschaulich geprägter Wesensbestimmungen von Musik begegnet absolute Musik als RELIGIÖS-METAPHYSISCHER BEGRIFF. R. Wagner kennzeichnet durch das Wort absolut die metaphysische Ausrichtung einer Musik, die er als ästhetisches Ideal ablehnt:

Das Kunstwerk d. Zukunft (1850), in: *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. III (Lpz. [4]1907): Der Kontrapunkt... ist das künstliche Mitsichselbstspielen der Kunst... In seiner Erfindung gefiel sich die abstrakte Tonkunst dermaaßen, daß sie sich einzig und allein als absolute, für sich bestehende Kunst ausgab; – als Kunst, die durchaus keinem menschlichen Bedürfnisse, sondern rein sich, ihrem absoluten göttlichen Wesen, ihr Dasein verdanke (88).

Demgegenüber sieht E. Hanslick in Musik die „concrete Erscheinung" einer „absoluten Idee" (*Vom Mus.-Schönen*, Lpz. 1854, 15) und erläutert dies am Beispiel des Ausklingens eines Adagios:

Die allgemeine Phantasie, welche gern die Ideen der Kunst in Bezug zum eigenen, menschlichen Seelenleben setzt, wird dies Ausklingen noch höher z. B. als den Ausdruck milder Resignation eines in sich versöhnten Gemüthes auffassen, und so fort bis zur Ahnung des Absoluten steigen (ibid.).

Anders als am Schluß seines Buchs (zit. oben, II.) begegnet hier bei Hanslick die auch sonst im 19. Jh. zu beobachtende Tendenz, religiöse Gehalte nicht direkt, sondern mit einem Vokabular aus Umschreibungs- und Verweisfloskeln anzusprechen, in welchem das Wort absolut eine zentrale Rolle spielt. Dies prägt auch im 20. Jh. die Rezeption von Werken, deren religiöser Gehalt als unzweifelhaft gelten kann. So schreibt E. Kurth über A. Bruckners Symphonien:

Bruckner (Bln 1925): Bruckners Musik ist reinster Ausdruck der Weltseele. Es ist auffällig, wie nahezu sämtliche Schriften über ihn den Eindruck des Kosmischen betonen...
Diese Erlebnis- und Gestaltungsart hängt letzten Endes mit der Erfassung der absoluten Musik überhaupt bei Bruckner zusammen... Das Gefühl des „Absoluten", der Gelöstheit, mündet ins Gefühl des Unendlichen aus, und dieses nimmt aus dem Geiste verschiedener Zeitalter verschiedene Formen an... Dem im einzelnen nachzugehen, würde hier zu weit führen, wohl aber mag es zur Kennzeichnung von Bruckners Stellung hinreichen, sich folgende zwei Hauptzüge zu vergegenwärtigen, die man aus allen Auffassungen von der absoluten Musik herausheben kann: entweder es herrscht die Annahme, sie sei nur eine Loslösung vom Gesang, ...wie dies der Wortwahl „absolut"... offensichtlich zugrunde lag; oder aber die Auffassung ist die, daß es in irgendeiner Weise ein ursprünglich Gelöstes gebe, jenseits von Menschengesang und Menschenseele, dem diese, die Seele, nachtasten könne, das sie in den Tonbahnen durchkreise, einig mit den Bewegungsbahnen eines übersinnlichen Geschehens (I, 256 ff.).

Erst im Anschluß daran benennt Kurth die Verankerung des Begriffs absolute Musik im „religiösen Empfinden":

Die Frage nun, in welcher Art diese ungreifbaren Fernen vorschwebten, ist zugleich die Frage nach dem Sinn der absoluten Musik in den verschiedenen Geschichtswandlungen überhaupt; es ist auch klar, daß dieses Hinausdringen in irgendwelche metaphysische Ferne... stets unmittelbar vom religiösen Empfinden mitbestimmt war (258 f.).

A. Halm versinnbildlicht seine Gegenüberstellung von Programmusik und absoluter Musik mit dem Unterschied zwischen einem „Prediger" bzw. „Redner", der „den Menschen zugewandt ist",

und einem „Priester", der „von den Menschen... abgewandt" und ganz auf das „Jenseits" ausgerichtet sei (*Programm-Musik u. absolute Musik*, Der Kunstwart XXXXII, 1928/29, 147); in Fortführung dieses Beispiels schreibt er über Bruckners Musik:

Gleich der kultischen Handlung [des Priesters] hat solche absolute Musik den Zeugen und namentlich eine Gemeinde als Zeugen zwar gern, bedarf aber nicht des menschlichen Zuhörers... (148).

Und speziell Bruckners Musik gilt auch für Halm in erster Linie „dem Kosmos", genauer – in Anlehnung an Hegel – dem „absoluten Geist", so, „daß der veräußerlichte, zerklüftete, in und mit sich zerfallene Geist sich in ihr [der Musik] wiederfindet, wieder zu sich zurückfindet" (147 f.).
Den metaphysischen Kern dieser Begriffstradition zusammenfassend, sagt H. H. Eggebrecht über absolute Musik:

Die Musik Gustav Mahlers (München u. Zürich 1982): Als Idee der Romantik steht sie in der Tradition der die abendländische Musik kennzeichnenden kosmologischen Auffassung und steigert sie dahin gehend, daß die Musik ‚a priori' (antik gesagt: als Harmonia, mittelalterlich: als Geschenk Gottes) Abbild schon ist auf Grund ihres aus ihrem eigenen Begriff entfalteten mathematisch zahlhaften, physikalisch naturgesetzlichen, psychologisch empfindungsstarken und insgesamt geistgeprägten und geistfähigen Materials und daß sie gemäß diesen Eigenschaften ‚autonom' zu gestalten sei und das Ewige und Unendliche, den letzten Grund aller Erscheinungen, Gott oder das ‚Absolute' desto stärker aufscheinen und ahnen läßt, je ausschließlicher sie durch sich selbst begründet, je ‚reiner', je ‚absoluter' sie ist (166 f.).

(4) Die Tendenz, den Ausdruck absolut bzw. absolute Musik häufig in Abgrenzung zu anderen Begriffen und Bezeichnungen zu definieren, läßt seine Geltung als eigenständige Kategorie fraglich erscheinen. In der Vielzahl der Gegenüberstellungen widerspiegelt sich ein Problem der wörtlichen Bedeutung des Wortes absolut, die genaugenommen keine Wesensbestimmung, sondern allein die Negativbestimmung einer Relation darstellt. Die wörtliche Übersetzung als losgelöst impliziert dabei stets die Angabe, wovon etwas losgelöst sein soll:

R. Scruton, Art. *Absolute music*, New GroveD (London 1980): Indeed, it has been more usual to give a negative than a positive definition of the absolute in music. The best way to speak of a thing that claims to be ‚absolute' is to say what it is not (I, 26 a).

Da das durch den Begriff absolut Ausgeklammerte selbst nicht spezifiziert, sondern offen gelassen ist, bestehen Definitionen von absolute Musik häufig aus weiteren Negativbestimmungen, durch die benannt wird, was alles nicht unter dem Begriff gefaßt sein soll. Als Gegengewicht zu deren Aufzählung wird wiederum das Wort absolut verschiedentlich durch Zusätze erläutert, um so den Charakter einer Wesensbestimmung zu erhalten – beispielsweise durch den Begriff Autonomie (→ *Autonome Musik* II.), wie in der folgenden Definition H. H. Eggebrechts im *Sachteil* d. 12. Auflage des RiemannL (hg. von dems., Mainz 1967):

Absolute Musik meint reine Musik, losgelöst von Bedingungen, die außerhalb ihrer selbst liegen, namentlich von Verbindungen zu anderen Künsten, nämlich frei von der Absicht, Sprachformen und -inhalte zum Erklingen zu bringen, Begriffliches und Gegenständliches nachzuahmen, zu malen oder abzubilden, Affekte oder Gefühle darzustellen oder auszudrücken, dabei zugleich frei von Rücksichten auf Zeit, Ort und Gelegenheit, – Musik also, die sich selbst das Gesetz gibt, und deren Existenz und Aussage in solcher Autonomie des musikalischen Formens und Fügens gründet (4 a).

Die Auswahl solcher Negativbestimmungen orientiert sich vorwiegend an musikästhetischen Kategorien sowie an kompositionsgeschichtlich in Erscheinung getretenen Musikarten, wie sie unter den unten genannten Begriffen und Bezeichnungen gefaßt und dem Begriff absolute Musik gegenübergestellt werden.
Entlang der nachfolgend aufgeführten Gegenüberstellungen – weitere, hier nicht berücksichtigte, wären etwa die zu den Begriffen Gebrauchsmusik oder funktionale Musik – gibt es in den angegebenen und in anderen Quellen eine Vielzahl, teilweise nur singulär gebrauchter Bestimmungen oder Umschreibungen des Wortes absolut, welche sich in Negativ- und in zusätzliche Wesensbestimmungen unterteilen lassen. So begegnen als Negativbestimmungen Wörter wie gegenstandslos, ohne Zweck, ohne Beziehung, objektlos, abstrakt, unabhängig, unbestimmt oder unkonkret sowie als zusätzliche Wesensbestimmungen Worte wie eigengesetzlich, autonom, an und für sich, frei, rein, rein innerlich oder selbständig. Die Unterschiedlichkeit dieser Zusätze, die zudem größtenteils ihrerseits wiederum unbestimmt bleiben, lassen den Ausdruck absolute Musik nicht als sachhaltige Kategorie, sondern als Teil eines tautologisch in sich kreisenden Vokabulars erscheinen.

(a) relativ ist als Gegenbegriff zu absolut bereits im Musikschrifttum des 18. Jh. geläufig und wird auch weiterhin so verwendet.
J. N. Forkel bezeichnet „Schönheit... für den Geist" als das „*absolute Schöne*", hingegen „Schönheit für das Herz" als das „*relative Schöne*" (*Allgemeine Gesch. d. Musik*, Bd. I., Lpz. 1788, 64). W. Tr. Krug unterscheidet in seinem *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie d. schönen Künste* (Lpz. 1802) die „schönen Künste" in „*absolute* oder *rei-*

ne" und „*relative* oder *angewandte*", wobei ihm zufolge die „Dichtkunst, Musik, Bildnerkunst, Tanzkunst... in die Klasse der *absoluten* oder *reinen*... gesetzt werden müssen" (50 f.; vgl. auch die Wiedergabe von Krugs Unterscheidung bei I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Wien 1839, II, 317, wo ebenfalls unter der Bezeichnung „absolut-schöne Künste" die „Tonkunst", hingegen unter der Bezeichnung „relativ-schöne Künste" die „Rednerkunst" angeführt wird). In dem unter dem Kürzel F. L. B. veröffentlichten Aufsatz *Soll man bey der Instrumental-Musik Etwas denken* (AmZ XXIX, 1827) wird diese Gegenüberstellung durch die Aufforderung, „von allen Relativitäten" abzusehen und die Wirkung der „Künste... nach ihrer absoluten Kraft" zu beurteilen, ethisch überformt (551 f.).

Gemäß dieser Begriffstradition findet sich die im obigen Abschn. I. zitierte Definition von absolute Musik im Mendel/ReißmannL (Bd. I, Bln 1870) unter dem Stichwort *absolut* (hier übersetzt als beziehungslos), welches wiederum durch den folgenden Satz erläutert wird:

Es steht in diesem Sinne dem Relativen... entgegen (10).

A. Halm möchte, um „instrumentale" und „vokale" Melodik differenzieren zu können, „an dem Unterschied von absoluter und relativer Musik festhalten" (*Programm-Musik u. absolute Musik*, Der Kunstwart XXXXII, 1928/29, 150).

Als weitere Ausdrücke zur Bezeichnung allgemeiner oder bestimmter außermus. Bezüge begegnen in Gegenüberstellung zu absolut unter anderem Wörter wie konkret oder symbolisch (vgl. hierzu den Art. *Absolute Musik*, RiemannL, Lpz. ³1887, 5 b; vgl. ferner W. Wiora, Art. *Absolute Musik*, MGG, Bd. I, Kassel 1949/50, 51 u. 54 sowie H. H. Eggebrecht, Art. *Musik, Sachteil* d. 12. Auflage des RiemannL, loc. cit, 602 a).

(b) DRAMA als Bezeichnung für eine Kunstform, in der mehrere Kunstarten zu einer Einheit sich ergänzen sollen, wird in Anlehnung an den erweiterten Musikbegriff der Antike vor allem von R. Wagner dem Begriff absolute Musik entgegengesetzt (vgl. oben I.). Musik „als absolute Sonderkunst" (*Ein Brief an d. Redacteur d. Neuen Zeitschrift für Musik*, NZfM, Bd. 36, 1852, 61 a) kennzeichnet für ihn den eingeschränkten Musikbegriff der Gegenwart. Aus dieser Perspektive ergibt sich Wagners Rückschau auf die vorausgegangene neuere Musikgeschichte hinsichtlich ihrer Stellung zu dem von ihm angestrebten Drama:

Oper u. Drama (1851): Von M o z a r t ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist Nichts charakteristischer, als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte: ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zu Grunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, daß er vielmehr mit größter Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte... Und so wäre es gerade der absoluteste aller Musiker, M o z a r t, gewesen, der... das wahrste, schönste und vollkommenste – D r a m a dichten geholfen hätte, wenn eben d e r D i c h t e r ihm begegnet wäre, dem er als Musiker gerade nur zu h e l f e n gehabt haben würde (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. III, Lpz. ⁴1907, 246 f.);
Mit R o s s i n i ist die eigentliche G e s c h i c h t e d e r O p e r zu Ende. Sie war zu Ende, als... der Musiker als der absolute Faktor dieses Kunstwerks... anerkannt war. Sie war zu Ende, als jedes Vorgeben des Drama's bis zur Grundsätzlichkeit thatsächlich beseitigt [war] (ibid., 255);
Das Kunstwerk d. Zukunft (1850): So drang der Meister [L. van Beethoven] durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache... bis dahin vor, wo der Seefahrer... sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will... dieser Anker war das W o r t...
Die l e t z t e S y m p h o n i e Beethoven's ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur a l l g e m e i n s a m e n K u n s t... Auf sie ist kein F o r t s c h r i t t möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das a l l g e m e i n s a m e D r a m a, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat (ibid., 96).

Spezifisch im Blick auf die Unterschiede der Formgebung zwischen Instrumentalmusik und Drama schreibt Wagner:

Oper u. Drama, loc. cit.: Nur das einzelne Tonstück hatte eine in sich zusammenhängende Form, die aus absolut musikalischem Ermessen hergeleitet... war... Wechsel, Wiederholung, Verkürzung und Verlängerung der Themen machten die einzig durch sie bedingte Bewegung des größeren absoluten Instrumentaltonstückes, des Symphoniesatzes, aus, der aus einem... Zusammenhange der Themen und ihrer Wiederkehr eine einheitvolle Form zu gewinnen strebte...
Die... Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen... Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich... über das ganze Drama selbst... als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem... die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive... sich kundgeben (Bd. IV, 201 f.).

Im Anschluß an Wagner erläutert O. Hostinský in seiner Schrift *Das Mus.-Schöne u. d. Gesammtkunstwerk vom Standpuncte d. formalen Aesthetik* (Lpz. 1877):

Man sieht, ...das, was WAGNER anstrebt, beschränkt sich durchaus nicht auf die Unterordnung des musikalischen Ausdrucks unter die künstlerische Absicht des dramatischen Dichters, sondern umfasst auch die Emancipation der am Gesammtkunstwerk betheiligten Tonkunst aus den Fesseln eines abgelebten, von der Instrumentalmusik längst überwundenen Geschmacks und die freie Entfaltung einer einheitlicheren musikalischen Form.

Dass diese Form eine ganz andere wird, als die herkömmlichen Formen der absoluten Musik, ...liegt in der Natur der Sache... (124).

Auch H. Riemann kennzeichnet mit dem Begriff absolute Musik „das Festhalten von gewissen regelmäßigen Gliederungen, die Wiederkehr von Themen, Übereinstimmung oder innere Beziehung von Tonarten" und unterscheidet dies als Prinzip einer „rein musikalischen Formgebung" von kompos. Entscheidungen im Rahmen eines Dramas:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Dramatische Musik*: Die mit der Poesie und der lebendigen Handlung auf der Bühne verbundene dramatische Musik darf nicht einseitig vom Standpunkt der rein musikalischen Formgebung aus betrachtet werden (221 a).

Im Unterschied zu solchen Gegenüberstellungen bezeichnet Fr. Nietzsche mit „absoluter" Musik allein eine durch Rezeptionsgewohnheiten entstandene Konsequenz der „dramatischen" Musik. Die Entwicklung einer spezifisch mus. Semantik erklärt er damit, daß sich in Analogie zum „Nebeneinander von Musik und Bewegung" die assoziative Repräsentation dieser „Gebärden" durch klangliche Gesten und Symbole herausgebildet habe, die im Zuge ihrer zunehmenden Differenzierung auch ohne ausdrücklichen Bezug zu ihrem außermus. Ursprung in sich verständlich geworden sei:

Menschliches, Allzumenschliches (1878): Sobald man sich in Gebärden verstand, konnte wiederum eine S y m b o l i k der Gebärde entstehen: ich meine, man konnte über eine Tonzeichensprache sich verständigen, so zwar, dass man zuerst Ton u n d Gebärde (zu der er symbolisch hinzutrat), später nur den Ton hervorbrachte. – Es scheint sich da in früher Zeit das Selbe oftmals ereignet zu haben, was jetzt vor unseren Augen und Ohren in der Entwickelung der Musik, namentlich der dramatischen Musik, vor sich geht: während zuerst die Musik, ohne erklärenden Tanz und Mimus (Gebärdensprache), leeres Geräusch ist, wird durch lange Gewöhnung an jenes Nebeneinander von Musik und Bewegung das Ohr zur sofortigen Ausdeutung der Tonfiguren eingeschult und kommt endlich auf eine Höhe des schnellen Verständnisses, wo es der sichtbaren Bewegung gar nicht mehr bedarf und den Tondichter ohne dieselbe v e r s t e h t. Man redet dann von absoluter Musik, das heisst von Musik, in der Alles ohne weitere Beihülfe sofort symbolisch verstanden wird (Nietzsche Werke. Kritische GA, hg. von G. Colli u. M. Montinari, Abt. IV, Bd. 2, Bln 1967, 178 f.).

(c) Vokalmusik wird von E. Hanslick im Umkehrschluß zu seiner Definition der Instrumentalmusik als „reine, absolute T o n k u n s t" (*Vom Mus.-Schönen*, Lpz. 1854, 20) folgendermaßen bestimmt:

Ob man nun die Vocal- oder die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, ...man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff „Tonkunst" in einem auf Textworte componirten Musikstück nicht rein aufgehe (ibid.); vgl. hierzu auch den Art. *Absolute music* im HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), 4 a.

Im BremerL (Lpz. 1882) bildet diese Gegenüberstellung das einzige Unterscheidungsmerkmal zur Kennzeichnung von Instrumentalmusik:

Instrumentalmusik, ...die von musikalischen Instrumenten ausgeführte, reine oder absolute Musik, im Gegensatze zur Vocalmusik (329 a).

Bei H. Riemann wird die Musik im „Gesangswerk" durch die Anbindung an Sprache zum „Ausdruck für das konkrete gegenständliche Empfinden"; den „Inhalt der absoluten Musik" hingegen bildet der „gegenstandslose Affekt":

Hie Wagner! Hie Schumann! (1880): ...was im Gesangswerk, sei es im Liede, der Kantate oder der Oper, Ausdruck für das konkrete gegenständliche Empfinden ist, das wird der Instrumentalkomponist verallgemeinern und entsinnlichen, sodass der Inhalt der absoluten Musik, der reinen Musik, der gegenstandslose Affekt ist... (in: *Präludien u. Studien*, Bd. III, Lpz. 1901, 212).

B. Meier benennt mit den beiden Begriffen zwei Komponenten einer musikgeschichtlichen Entwicklung, die im 16. Jh. beginnt:

Alte Tonarten. Dargestellt an d. Instrumentalmusik d. 16. u. 17. Jh. (Kassel 1992): Das 16. Jahrhundert ist die Zeit, in welcher neben der Vokalmusik auch die instrumentale Musik endgültig in den Bereich des für schriftwürdig Erachteten aufsteigt. Sie entwächst hiermit dem Bereich des blos „gewohnheitsmäßigen" Musizierens und wird zu einer auf „Gelehrsamkeit" fundierten „Kunst", d.h.: sie steigt aus der Sphäre des bloßen „usus" empor und wird zur „ars", wenn auch noch gut zwei Jahrhunderte vergehen sollten, bis man ihr – auf Kosten der Vokalmusik – den allerhöchsten Rang, die Qualität der sogenannten „absoluten Musik" zuschreiben sollte (11).

(d) Programmusik, als Begriff um 1855 im Rahmen der seit Mitte des 19. Jh. erneut aufflammenden Kontroverse um die Aktualität der Instrumentalmusik gebildet (→ *Programmusik* I. (4)), wird am häufigsten dem Begriff absolute Musik entgegengesetzt (→ *Programmusik* III. (3)–(5)). Absolut, losgelöst, erhält hierbei im Blick auf Musik zumeist die nähere Bestimmung als etwas in sich Logisches, welches keinerlei Zusätze bedarf, wohingegen in der Verwendung des Wortes Programm im Blick auf Musik das Hinzutreten außermus. Ideen benannt wird:

Fr. Brendel, *Zeitgemässe Betrachtungen* (NZfM, Bd. 53, 1860, Beilage zu H. 7): Was der Titel für das Gemälde, ist das Programm für das Musikstück. Treten die einzelnen Theile nach Kenntnißnahme des Programms sofort in inneren Zusammenhang, so ist die Gattung gerechtfertigt. Nicht alle Musik braucht so beschaffen, braucht Programmmusik zu sein, aber auch nicht jede absolut musikalisch, d. h. so, daß man keines Programms

bedarf. Beide Gattungen haben ihre Berechtigung und zwar die erstere in unserer Zeit die überwiegende (2 a).

H. Riemann verweist „Programmmusik... ins Gebiet der gemischten Kunstformen" (Art. *Ästhetik, musikalische*, loc. cit., 1882, 48 a) und führt demgegenüber aus:

Die hohe läuternde Kraft der reinen (absoluten) Musik liegt darin, daß sie gegenstandslos Affekte erweckt... (ibid.); weitere Belege zu Gegenüberstellungen dieser Art finden sich bei dems., Art. *Absolute Musik*, ibid., 5 a f.

Auf einer vergleichbaren Gegenüberstellung basierend werden im BakerD (London [1895] ²1923) eine als rein emotional bestimmt und eine als intellektuell vermittelt angesehene Kompositionsweise sowie dementsprechend zwei Rezeptionsweisen voneinander unterschieden:

Absolute Music. In contradistinction to „program-music," which is supposed or intended to express (depict, portray) something tangible, absolute music subsists in and for itself, without being in any way derived from concrete conditions or objects. Program-music seeks its inspiration in poetry, in art, in living realities; absolute music is itself the inspiration, awakening emotion through emotion without the interposition of or definite interpretation by the intellect, infecting and influencing the soul directly... (5 a).

R. Musiol differenziert wiederum die Unterscheidung zwischen absoluter und Programmusik, zu der er beispielsweise Fr. Liszts Symphonische Dichtungen zählt, im Blick auf andere Komponisten nach dem jeweiligen Grad der Abhängigkeit von außermus. Bezügen:

Absolute Musik (NZfM, Bd. 69, 1873): Anders gestaltet sich dieses Verhältnis bei einigen Programm-Symphonien von Spohr, Rubinstein, Gade, Rheinberger, Abert u. A. Obgleich sie, weil von Programmen... abhängig, nicht zur absoluten Musik gerechnet werden dürfen, gehören sie doch auch wieder dazu, indem ihre Abhängigkeit von den Programmen vielfach eine nur rein äußerliche, keine innerlich bedingte ist (429 a).

Ähnlich ordnet E. O. Nodnagel den 1. Satz von G. Mahlers 5. Symphonie trotz dessen Überschrift als „Trauermarsch" der „absoluten Instrumentalmusik" zu (*Gustav Mahlers Fünfte Symphonie in cis-moll. Technische Analyse*, Mk IV, 1. Quartal, 1904/05, 243; vgl. ebenso 245 f.).

Offenbar in indirekter Gegenüberstellung zur wörtlichen Bedeutung von Programm definiert R. P. Locke Absolute music unter dem gleichnamigen Stichwort im New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986) als „Instrumental music that is ‚free of'... any explicit connection with words beyond simple indications of tempo and genre" (1 b; vgl. hierzu den Art. *Program music* im HarvardD, loc. cit., 604 b).

Gelegentlich besteht die Tendenz, einen der beiden Begriffe in seiner Geltung zu erweitern, um ihm den jeweils anderen zu subsumieren:

M. Vancsa, *Zur Gesch. d. Programmmusik* (Mk II, 4. Quartal, 1903): Während sich nun in Frankreich durch Berlioz' künstlerische Tat die Entwickelung der absoluten Instrumentalmusik mit einem mächtigen Ruck nach vorwärts schob und speziell die zerstreuten, unsicheren, teils naiven, teils nicht konsequent durchgeführten Versuche der Programmmusik sich in seiner überragenden Persönlichkeit... konzentrierten, ...war auch in Deutschland die Entwickelung unter dem Einfluss der Romantik nicht stehen geblieben (403);

Th. von Scheffer, *Programm-Musik* (Mk IX, 1. Quartal, 1909/10): Durch Tonmalerei kann eine Ideenassoziation und dadurch eine Gemütsbewegung hervorgerufen werden, ohne daß man dabei schon von Programm-Musik sprechen kann; dennoch aber liegen hier die primären Anfänge einer solchen... Daß neben dieser sekundären Form die Musik ihre eigene Domäne besitzt, wo nur aus sich heraus die Harmoniegesetze der menschlichen Seele sozusagen absolut erklingen, ist klar, und ebenso klar sollte es sein, daß dies eigentlich allein den Namen Musik im höheren Sinne in Anspruch nehmen darf. Einzelne Töne oder ganz willkürlich verbundene Reihen von solchen sind noch keine Musik, und auch die Imitationsmusik muß diesen absoluten Gesetzen gehorchen (71).

Umgekehrt meint W. Tappert, „daß alle Musik, sobald sie nicht im unmittelbaren Dienste des erklärenden Wortes steht, nothwendig Programm-Musik sein muß, d. h. jedes Stück absolute Musik erfordert ein Programm um verstanden zu werden, und läßt ihrer viele zu" (*Ueber Programm-Musik*, NZfM, Bd. 64, 1868, 358 a). Ebenso versteht A. Reichel unter „Programmusik... alle Verbindungsmöglichkeiten von Musik und Poesie... von der absoluten Musik bis zum Liede" (*Das Grenzgebiet d. Musik u. Poesie*, Mk VI, 4. Quartal, 1906/07, 133). Fr. Niecks zieht dem Begriff absolute Musik unter formalästhetischem Gesichtspunkt enge Grenzen:

Programme-Music in the Last Four Cent. (1907, New York ²1969): The absence of programme and title does not prove the music to be absolut. This will explain my classing so much as programme music that is more generally classed as absolute music. Indeed, my opinion is that whenever the composer ceases to write purely formal music, he passes from the domain of absolute music into that of programme music (*Preface*, III f.).

Kritik an begrifflichen Abgrenzungen dieser Art wird vor allem im Blick auf den Schlagwortcharakter beider Begriffe sowie auf ihre unzureichende Benennungsfunktion hinsichtlich mannigfaltiger Mischformen in der mus. Praxis geübt:

A. Reichel, *op. cit.*: Säuberlich geschieden, wird die absolute Musik der Programmusik gegenüber gestellt, das Musikdrama von der heiteren Oper getrennt; ja, für manche moderne Erscheinung weiss man gar nicht recht, in welche Rubrik sie wohl zu bringen sei, und

wehe dem Kunstwerk, für das noch kein Schlagwort geprägt ist. Streit entbrennt, und subjektive Urteile dogmatisieren die Kritik (128).

Ähnlich sieht C. Dahlhaus in beiden Begriffen „lediglich abstrakte Extreme markiert, während die musikalische Wirklichkeit... aus ungezählten Übergängen zwischen absoluter und Programmmusik bestand, deren Klassifikation eine überflüssige Pedanterie wäre" (*Zwischen absoluter u. Programmusik*, in: *Musik – zur Sprache gebracht*, hg. von dems. u. M. Zimmermann, Kassel u. München 1984, 285; vgl hierzu auch den Art. *Program music* im New HarvardD, loc. cit., 657 a).
A. Riethmüller wiederum leitet von der sachgeschichtlichen Entwicklung her, und zwar aus der Perspektive des für die Neue Musik des 20. Jh. als charakteristisch geltenden Primats formaler Kriterien vor inhaltlichen, das Primat absoluter Musik vor Programmusik ab:

Programmusik in d. Ästhetik d. 19. Jh., in: *Programmusik*, hg. von A. Goebel (Mainz 1992): Das Zurückführen von Programmusik auf „absolute" Musik bzw. deren Formen – es ist gewichtiger geblieben als das Zurückführen von „absoluter" Musik auf Programmusik – hat in letzter Konsequenz auch Richard Strauss mit seinen Symphonischen Dichtungen, Paradigmata von Programmusik, betrieben zu einer Zeit, als der Streit um die Legitimation von Programmusik und um ihren Vorrang vor der „absoluten" Musik zugunsten der letzteren entschieden schien... Dazu kommt, daß es sich bei der Programmusik im Kern um keine musikalische Gattung, Art oder Form handelt, kompositionstechnische Fragen nicht im Zentrum stehen..., sondern [Programmusik] vor allem anderen ein Problem der grundsätzlichen Einstellung zur Tonkunst überhaupt darstellt und als solches aufgefaßt und diskutiert worden ist (12).

Dabei wird aber im Verweis auf den historisch gegebenen Sachbezug nicht zugleich auch das terminologische Problem des Begriffs absolute Musik gelöst (vgl. oben, II. (4)), weswegen Riethmüller das Wort absolut zwar verwendet, gleichwohl mit Anführungsstrichen versieht. Auch wenn, im Unterschied zu Dahlhaus' Relativierung, die kompos. Entwicklung des 19. und 20. Jh. durchaus als Ausdruck eines grundsätzlichen ästhetischen Zwiespalts und seiner Überwindung gesehen werden soll, so bleibt dennoch zweifelhaft, ob dieser Zwiespalt auf begrifflicher Ebene durch die Gegenüberstellung von Programmusik und absoluter Musik adäquat gefaßt ist. Denn nur der eine der beiden Begriffe, Programmusik, kann überhaupt als sachhaltig angesehen werden, da er, bei aller Vielschichtigkeit seiner historischen Bedeutungen, zutreffend das Faktum einer kompos. Konzeption benennt, die eine Reaktion auf die zunehmenden Schwierigkeiten bei der Rezeption einer immer komplexer werdenden Kunstmusik seit Beginn des 19. Jh. darstellt (→ *Programmusik* II. u. II. (2)). Absolute Musik hingegen ist lediglich eine Negativbestimmung, die bei darüber hinausgehenden Verwendungen als Reflexionsbegriff nur auf idealistischer Ebene ihre Gültigkeit hat, da eine dem genauen Sinn des Wortes absolut entsprechende empirische Tatsache nicht nachweisbar ist (vgl. A. Schopenhauer, R. Wagner u. W. Lubosch, oben, II. (1)).

Lit.: KL. KROPFINGER, Wagner u. Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIX, Regensburg 1975, 133–157; G. HENNEBERG, Idee u. Begriff d. mus. Kunstwerks im Spiegel d. deutschsprachigen Schrifttums d. ersten Hälfte d. 19. Jh., Tutzing 1983; W. S. NEWMAN, Programmists vs. Absolutists. Further Thoughts About an Overworked „Dichotomy", in: Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Cent. Music. Essays in Honor of Leonard G. Ratner, hg. von W. J. Allanbrook, J. M. Levy u. W. P. Mahrt, Stuyvesant, New York 1992.

Albrecht von Massow, Freiburg i. Br. 1992

Accompagnement

franz. accompagnement, accompagner, über ital. accompagnamento mit Partizip Perfekt accompagnato, zu accompagnare, begleiten, zusammengehen (mit jemandem), geleiten, auch vereinigen, verbinden, paaren, aus ital. compagno von lat. comes, Mitgänger, Begleiter (→ *Dux*);
dtsch. Begleitung, daneben auch die älteren Lehnwörter accompagnieren, Akkompagnement;
dazu als nomina agentis franz. accompagnateur, ital. accompagnatore, dtsch. Akkompagnist, Begleiter.

I. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jh. wird im musikalischen Kontext mit accompagnare allgemein eine Weise des Zusammenspiels zweier oder mehrerer Stimmen angesprochen.

II. Seit etwa 1620 begegnen accompagnamento, accompagnement und Akkompagnement in Verbindung mit dem Generalbass.
(1) Accompagnieren bezeichnet häufig das Spielen des Generalbasses als (a) Ausführung der Bassstimme wie auch als (b) akkordisch ausgesetzten Vortrag.
(2) Dabei tritt gelegentlich ein improvisatorischer Aspekt in den Vordergrund des Begriffsverständnisses.
(3) Im 18. Jh. wird accompagnement als Träger der Harmonie eines Musikstücks begriffen und damit einerseits gegen den Begriff Komposition, andererseits gegen den Ausdruck Melodie abgesetzt.

III. Vereinzelt bezeichnet accompagnement bestimmte Register der Orgel.

IV. Mit dem frühen 18. Jh. setzt parallel zur Ausbildung der homophonen Musiksprache ein Wandel des Begriffsverständnisses von accompagnement und Begleitung ein, der im 19. Jh. eine Aufwertung bis hin zur Gleichberechtigung mit anderen Elementen des musikalischen Satzes wie Haupt- oder Oberstimme zur Folge hat.
(1) Von besonderer Bedeutung ist die Verbindung des Ausdrucks accompagnement mit Rezitativ. (a) In der ersten Hälfte des 18. Jh. benennt accompagnement das von mehreren Instrumenten begleitete Rezitativ. (b) Daraus entsteht um 1750 die Prägung recitatif accompagné oder begleitetes Rezitativ. (c) Seit dem Ende des 18. Jh. gilt die Wendung obligates Rezitativ als Synonym der Ausdrücke accompagnement und mehrstimmig begleitetes Rezitativ.
(2) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. bezeichnet accompagnement eine zu einem Werk für Tasteninstrumente hinzutretende Melodiestimme mit expressiver Funktion.
(3) Die um 1800 aufkommende Formulierung obligates Accompagnement verweist auf die beginnende unverzichtbare Rolle von Nebenstimmen im musikalischen Satz.
(4) Ende des 18. Jh. setzt eine Differenzierung zwischen accompagnement und Begleitung ein.
(5) Wesentlich für die Auffassung von accompagnement und Begleitung sind im 19. Jh. innerhalb einer Gegenüberstellung von Unterordnung und Gleichberechtigung Konnotationen aus der politischen oder sozialen Sphäre wie (a) Unabhängigkeit, (b) Selbständigkeit, (c) Individualisierung und (d) Unabdingbarkeit bzw. Notwendigkeit für das musikalische Ganze.

I. Vom 16. bis zum Ende des 18. Jh. wird im musikalischen Kontext mit accompagnare allgemein auf eine Weise des Zusammenspiels zweier oder mehrerer Stimmen abgehoben.
Im deutschsprachigen Raum werden im musikalischen Bereich mit dem Aufkommen des deutschen Wortes Begleitung um 1750 die Ausdrücke accompagnement und Begleitung zunächst synonym verwendet, bis gegen Ende des 18. Jh. eine Differenzierung beider Begriffe versucht wird (siehe unten, IV. (4)). Grundsätzlich läßt sich eine Entwicklung des Begriffs von einer anfänglich sehr breiten Verwendung hin zu einer Verengung und teilweise Spezialisierung verfolgen.
Die Wortbegriffe aus dem Bedeutungsfeld des Begleitens bezeichnen allgemein Untergeordnetes, Unwichtigeres bzw. Zweitrangiges:

J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* I (Lpz. 1854), Art. *Begleiter*: ...comes, doch immer in bezug auf leibliche mitfolge im gang: *du sollst auf der reise mein begleiter sein, der hund ist ein begleiter des menschen, der mond der erde.* also gleichviel mit gefährte, oder ahd. gasindo... wie uns noch das neutrum gesinde, comitatus, gefolg übrig ist (1300).

Doch trotz dieses hierarchisch abstufenden Bedeutungskerns belegen zahlreiche Quellen, daß bis etwa 1600 mit dem italienischen Ausdruck accompagnato eine gleichwertige Beziehung einer so benannten Stimme zu einer anderen Stimme gemeint ist.
Im Bereich der Diminutionspraxis wird die Prägung im Sinne eines gemeinsamen Musizierens verwendet, und zwar bezieht sie sich auf die diminuierende Melodiestimme, die nicht als dem Cembalo untergeordnete Stimme anzusehen ist. D. Ortiz spricht in Verbindung mit der Verzierung von Stücken auf dem Violone (vermutlich Viola da Gamba) zum Spiel eines Cembalos davon, daß das Cembalo alle Stimmen beispielsweise eines Madrigals oder einer Mo-

tette spiele und der Violonespieler sich eine der Stimmen aussuche und darüber diminuiere; dabei sei es nicht nötig, das ganze Stück hindurch bei einer gewählten Stimme zu bleiben, sondern es könne gewechselt werden, da „das Cembalo das Werk vollständig mit allen seinen Stimmen spielt; der Violone begleitet und verleiht dem, was das Cembalo spielt, Anmut, indem der wechselnde Klang der Saite die Zuhörer erfreut":

Tratado de glosas (Rom 1553): Mas en esta manera de tañer no es necessario yr atado siempre a vna boz, por que a un que el subiecto prinçipale ha deser el contrabaxo lo puede dexar y tañer sobre el tenor o contralto, o suprano come meyor le pariziere tomando de cadauno lo que mas le viniere a proposito. Y la razon desto es por que el Cymbalo tanne la obra perfettamente con todas sus bozes, y lo que haze el Violon es accompannar y dar gracia a lo que el Cymbalo tanne, deleytando con el differençiado sonido de la cuerda los oyentes (f. 37'; ed. Schneider, Kassel ²1936, 72).

Im Zusammenhang mit Musica mundana, humana und instrumentalis erklärt L. Dentice, daß letztere, die Instrumentalmusik, alle diejenigen Instrumente umfasse, die man „mit dem Gesang begleiten" könne:

Duo dialoghi della musica (Rom 1553): La terza [musica] è quella, la qual si dice consistere in tutti gli stormenti i quali si possono accompagnare co'l canto (f. B).

N. Vicentino verwendet accompagnato im Sinne von Stimmenverdopplung. Bei Kammermusik, wo eher leise bzw. nur mit wenigen Stimmen gesungen werde, sei der oder die Singende sicherer, wenn er oder sie mit einem Instrument begleitet werde, da es schwierig sei, die mit Akzidentien versehenen Oktaven ohne instrumentale Begleitung alleine richtig zu intonieren:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) II, 23: ...ma nella Musica da camera, cioè quando si canterà piano, passerà con fatica; & la uoce che sarà accompagnata con lo stromento, sarà più sicura, perche l'Ottaue accidentali sono difficili da intonare giustamente (f. 37).

Vicentino verwendet dasselbe Wort auch im Sinne eines Zusammenspiels oder -klangs von mehreren Stimmen, wenn er über den achten Modus sagt, daß dieser einen besseren Effekt mache, wenn er „zu vier Stimmen begleitet" würde, als wenn er einstimmig gesungen oder gespielt werde:

ibid.: Questo ottauo Modo è di natura assai uiua, & è Ecclesiastico: non era usato da i Musici antichi, come recita Boetio..., perche fu aggiunto da Tolomeo...: il suo procedere & natura farà meglior effetto, accompagnato à quattro uoci, che semplice (f. 46).

Daß die Ausdrücke accompagnare, accompagnato und accompagnamento im 16. Jh. ein vollkommen gleichgewichtiges Zusammenklingen verschiedener Stimmen vokaler und instrumentaler Art ansprechen, belegen auch die folgenden Quellen. Galileis Meinung nach liegt es bei antiken Komödien der Römer nahe anzunehmen, daß ein Sänger von einem Instrument begleitet worden sei, anstatt allein zu singen, ebenso wie es (umgekehrt) Usus sei, ein Instrument, das eine Kanzone spielt, mit der Singstimme zu begleiten. In diesem Sinne verwendet auch Bottrigari accompagnato und accompagnamento, wenn er zum einen von „verschiedenen Konzerten mit Singstimmen, die von Instrumenten begleitet werden", spricht und zum anderen fordert, daß man niemals ein Konzert mit Instrumenten verfertigen dürfe, ohne ihnen die Begleitung von menschlichen Stimmen beizugeben:

V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581): Cantati qual si voglino sorte di versi da vn solo, par c'habbiano piu del conueniente & del ragioneuole, quando vengano accompagnati dal suono di alcuno strumento, che quando di esso son priui: la qual conuenienza si scorge nello strumento ancora, tutta volta che sonando vna qualch'aria di Canzone, venga accompagnato dalla voce di alcuno che insieme seco le canti (145);
E. Bottrigari, *Il Desiderio* (Venedig 1594): ...diuersi concerti di Musica con uoci accompagnate da varij strumenti... (3); A questo auertimento importantissimo stimo, che ottima cosa sia ch'io soggiunga, che non si debba far giamai concerto alcuno di strumenti Musicali senza darli accompagnamento di una uoce humana, & quella ben conforme sempre alla materia della cantilena... (12).

Accompagnamenti als Bezeichnung für alle Stimmen eines polyphonen Satzes im Sinne von Zusammenklang findet sich in ähnlicher Weise wie bei Vicentino in G. Dirutas *Il Transilvano* II (Venedig [1609] 1622), wo ein dreistimmiges Stück „Essempio delli accompagnamenti à tre" sowie ein vierstimmiges Stück „Essempio delli accompagnamenti à quattro" überschrieben ist (16).
Diese Art des Wortgebrauchs findet sich noch vereinzelt gegen Ende des 17. Jh., beispielsweise bei B. de Bacilly, der die „Verbindung oder... Begleitung der Vokal- und Instrumentalstimmen" erwähnt:

L'Art de bien Chanter (Paris 1679) I, Kap. 4: Je ne parle point icy de l'vnion ou accompagnement des Voix & des Instrumens qui se pratique dans les Concerts & dans les Chœurs de Musique (17).

Im 18. Jh. wird das Wort begleiten bzw. Begleitung gelegentlich im Bereich der Fugenkomposition gebraucht. Sind im allgemeinen für den Comes Ausdrücke wie nacheilen, nachfolgen, nachahmen bzw. Gefährte, Antwort, Nachahmung gebräuchlich, so verstehen manche Autoren darunter „Begleitung" und „Begleiter", was auf die Vorrangstellung des Dux verweist (→ *Dux* III. (4)):

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Den Anführer, oder *Ducem*, begleitet sein Gefährte, oder Comes. Doch geschiehet diese Nachfolge oder Begleitung in unterschiedlichen Klängen... (367);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Führer*: Ohne den Gefährten oder den so genannten Begleiter sogleich in Gedanken zu haben, kann der Führer nicht glüklich erfunden werden (410 b).

*

Exkurs: In ungewöhnlicher und womöglich singulärer Weise gebraucht G. M. Artusi den Ausdruck Accompagnamento. Er bezeichnet mit ihm die Akzidentien Diesis und B molle im Sinne einer Zuordnung eines Vorzeichens zu einem Ton, der dadurch verändert wird. Daß er jedoch das Substantiv accompagnamento verwendet und nicht das Verb accompagnare, läßt darauf schließen, daß er den Ausdruck hier wie einen musikalischen Terminus verstanden wissen will. In seinem Werk *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* I (Venedig 1600), in dem er Cl. Monteverdis Kontrapunkt kritisiert, richtet Artusi sich unter anderem gegen dessen Akzidentiengebrauch mit dem Hinweis, daß man eine Dissonanz wie die Septime durch „Begleitung" von Akzidentien nicht in eine Konsonanz verwandeln könne; man könne nicht wie bei einer Sexte durch „Begleitung" einer Diesis eine große und durch Hinzufügen eines b molle eine kleine Sexte erhalten. Überhaupt hätten Akzidentien den Effekt, daß sie den Sinn verdunkelten:

...& quando per l'aggiunta di qualche b molle, ouero Diesis facesse mutatione, di lei non si haurebbe più consideratione come dißonante settima, ma come altra cosa; Ma considerata ne gl'estremi cosi fatta, ne mutandosi; gl'accompagnamenti non sono basteuoli, che la settima si muti dall'esser suo naturale, & dissonante, che diuenti buona, diuersa, & raddolcita. Ma dicami l'Ottuso se gl'accompagnamenti hanno forza d'immutare gl'estremi dißonanti in consonanti; quando gl'estremi saranno consonanti, qual uirtù, qual forza hauranno all'hora quelli accompagnamenti? muteranno forsi gli consonanti in dissonanti? ...è un'impossibile, è falso (35);
Adunque non si potrà dire, che la settima diuenti diuersa, buona, & sia raddolcita, essendo che ella resta ne suoi estremi la isteßa, ne si muta; ma non sarà già dal rumore de gl'accompagnamenti sentita tanto, quanto se fosse sola. Se alla settima potesse intrauenire come alla sesta, che per esser quanta considerata nel corpo sonoro, se bene gl'estremi da cui e contenuta ne suoni sono quali; quando col mezo del Diesis leuandole un semituono, di maggiore diuenta minore; & col b molle di minore maggiore; & per il contrario, potrebbe essere qualche cosa di lei, ma non muta eßere ne forma, ne diuenta più lunga, ne più curta; ma resta nella sua integrità, & natural grandezza; ...& gl'accompagnamenti si potrà dire, che faccino effetto d'offuscare il senso, come sempre ho detto, & confermo (37).

*

II. Seit etwa 1620 begegnen accompagnamento, accompagnement und Akkompagnement in Verbindung mit dem GENERALBASS.
Mit den Bestrebungen etwa der Florentiner Camerata, die im 16. Jh. zur Monodie und zum begleiteten Sologesang führten, änderte sich das Begriffsverständnis von accompagnement grundlegend. Die Vorstellung einer Gleichwertigkeit aller an einem Musikstück beteiligten (vokalen und instrumentalen) Stimmen wurde abgelöst von der Idee einer Hauptstimme und einer Stimme, die Begleitung genannt wird und auf die Hauptstimme hin angelegt ist bzw. überhaupt nur durch diese existiert. Damit einher geht eine terminologische Verengung, indem festgelegt wird, daß die Baßstimme bzw. die unteren Stimmen und im allgemeinen ein Tasteninstrument die Bezeichnung Begleitung erhalten. Es kommt zu einer terminologischen Fixierung des Begriffs.
Zugleich wird die Prägung accompagnement mit genau umrissenen musikalischen Funktionen verknüpft. So sehen Theoretiker den Zweck des Basses allein in der Begleitung und „Bereicherung" der Oberstimme. M. Mersenne begründet das damit, daß die Oberstimme der „Hauptgegenstand" der Musik sei, da sie eine höhere Tonlage habe und in der Melodieführung bewegter sei. Sich mit den Worten „tous les Musiciens" vermutlich auf die Befürworter von G. Zarlinos Zuordnung der vier Stimmen zu den vier Elementen (*Le istitutioni harmoniche* III, 58, Venedig 1558, 238 ff.) beziehend, wobei der Baßstimme das Element Erde zukommt, ist Mersenne jedoch nicht der Meinung, daß der Baß die Hauptstimme und die Basis der Kompositionen sei; denn ebenso wie man die „größeren Dinge" den kleineren vorziehe, sei auch der Diskant dem Baß vorzuziehen:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez des consonances...* IV, 3: C'est vne maxime receuë de tous les Musiciens, que la Basse est la principale partie, & le fondement des Concerts, & des Compositions, comme le fondement d'vn edifice; de la vient qu'ils la comparent à la terre, & les 3 autres parties aux autres elemens: neanmoins puis que l'on a coustume de preferer les plus grandes choses aux moindres, il semble que le Dessus doit estre preferé à la Basse, dautant qu'ils est plus haut, & qu'il a besoin d'vne plus grande multitude de mouuemens... D'ailleurs il semble que la Basse & les autres parties n'ont esté inuentees que pour accompagner & enrichir le Dessus, comme le principal sujet de la Musique... (207).

Der Begleiter wird als Komplement zum Solisten aufgefaßt. Begleiter sein heißt laut Fr. Gasparini, sich des Diminuierens zu enthalten, „nüchtern" zu spielen und sich nicht aufzuführen wie ein „geistreicher und virtuoser Musiker":

L'armonico pratico al cimbalo (Venedig 1708): Il diminuire il proprio Basso io non l'approvo, perche si può facilmente uscire, o allontanarsi dall'intenzione dell'Autore, dal buon gusto della Composizione, e offender il Cantante; mentre perciò si dice accompagnare, e deve chi accompagna pregiarsi del titolo di buono, e sodo Accompagnatore, non di spiritoso, e veloce Sonatore, potendo sodisfarsi, e sfogar il suo brio, quando sona solo, non quando accompagna; ed io intendo d'insinuar il sonar con grazia, non con confusione (104 f.).

Neben der von Mersenne erwähnten Funktion der „Bereicherung" einer Oberstimme wird mit accompagnement auch die Forderung nach einer „Anpassung" an den Charakter der Stücke sowie nach einer angemessenen und entsprechend abgestimmten Lautstärke verbunden:

J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722), Kap. *Regles necessaires pour bien accompagner.* Il faut conformer son

accompagnement au caractere des voix, & à celui des *Airs*; entrant dans l'esprit des *Paroles* ou de la seule expression de l'*Air*, s'il n'y a point de paroles: Il faut proportionner également cet accompagnement à la force des Voix, ou des Instruments; de sorte qu'on ne les étouffe point par un trop grand bruit, ou qu'on ne les soûtienne pas assez le contraire (426).

Das „*accompagnement*" des Generalbasses besteht für J. Mattheson aus „Begleitung und Gesellschafft" der Hauptstimme sowie der Aufgabe, dem Sänger bei der richtigen Intonation beizustehen. Schon er assoziiert wie später Castil-Blaze (siehe unten, II. (4)) damit das Bild von der tragenden Säule:

Kleine General-Baß-Schule (Hbg 1735): Endlich ist der Zweck des General-Baßes, daß er dienen, und nicht, daß er herrschen soll. Wozu soll er denn dienen? Zur Unterstützung, zum Grunde, zur genau-einstimmenden majestätischen, harmonischen, vollständig-klingenden Begleitung und Gesellschafft (*accompagnement*) der Haupt-Melodie und aller derjenigen, die mitmusiciren, es mögen für Stimmen seyn, was sie wollen; auch zur Hülffe, zum Beistand und zur Tonhaltung der Sänger, ja, zur Säule, darauf das gantze Concert gleichsam ruhet (41).

Wenn es doch einmal vorkomme, daß das „Accompagnement" eine kleine Soloeinlage habe, so solle diese jedoch sehr zurückhaltend ausgeführt werden und dürfe kein „Haupt-Werck" sein; es müsse deutlich sein, daß eine als Accompagnement benannte Stimme untergeordnet ist und nicht mit der Oberstimme um den Vorrang konkurriere:

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Zwar ist nicht zu misbilligen, wenn gleich bey einer solchen oder andern Gelegenheit, etwa ein kleines Klang-Spiel... als von ungefehr im Accompagnement vorkömmt; aber es [sc. das „Klang-Spiel"] muß sehr bedeckt und heimlich zugehen; man darff kein Haupt-Werck daraus machen... (201).

(1) Accompagnieren bezeichnet häufig das SPIELEN DES GENERALBASSES.

Im 18. Jh. umschreiben einige Autoren accompagner mit der Formulierung des ‚Spielens' eines Basso continuo bzw. eines Generalbasses – so auch Mattheson 1731 in einer Übersetzung; andere wiederum wie Corrette erläutern die Vorgehensweise des Basso continuo- bzw. Generalbaßspiels unter dem Begriff accompagnement:

M. de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin* (Paris 1707): L'ACCOMPAGNEMENT est l'Art de joüer la Basse-Continuë sur le Clavecin, ou sur quelqu'autre Instrument.
On l'appelle *Accompag(n)ement*, parce qu'en joüant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie (1);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Vor diesem haben die Italiäner auff der Laute *accompagniren* oder den *General-Baß* spielen wollen; seitdem aber die *Theorbe* im Gebrauch kommen, haben sie der Lauten gerne ihren Abschied gegeben (277);
ders., *Große General-Baß-Schule* (Hbg 1731): Seine [sc. M. de Saint-Lamberts] Worte lauten auf Teutsch also: Wenn man zu einer einzigen Sing-Stimme den General-Baß spielet, und etwa eine muntere, lebhaffte Arie vorkömmt... (351);
M. Corrette, *Le maître de clavecin* (Paris 1753): L'Accompagnement est l'Art de toucher plusieurs parties de la Main droite sur les principales notes de la Basse que l'on touche de la Main gauche: de maniere que l'accompagnateur fait toûjours entendre trois parties et quelque fois quatre à la fois contre la Basse (1).

Wird gegen Ende des 18. Jh. die Bezeichnung Akkompagnist allein in der älteren Bedeutung des Generalbaßspielers verstanden, so tritt im 19. Jh. gelegentlich eine allgemeinere Bedeutung hinzu, wie die Wendung „überhaupt eine Hauptstimme begleiten" belegt. A. Gathy fügt hinzu, daß in früheren Zeiten der Dirigent von Chören Akkompagnist genannt worden sei, da er vom Klavier aus dirigiert habe:

WolfL (Halle [2]1792): Akkompagnist, Begleiter, wird derjenige genennt, welcher bey einer Musik das Akkompagnement ausübt, oder die Harmonie oder den Generalbaß spielt, es mag dies nun auf dem Flügel, Fortepiano oder auf der Orgel geschehen (7);
KochL (Ffm. 1802): Akkompagniren heißt überhaupt eine Hauptstimme begleiten, oder auch insbesondere den Generalbaß spielen... (97);
Akkompagnist. Einer, der mit seinem Instrumente die Hauptmelodie eines Tonstückes begleitet oder unterstützt. Oft bezeichnet man auch mit diesem Ausdrukke insbesondere den Generalbaßspieler (ibid.);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835): Accompagnist, der Begleiter; auch der Generalbaßspieler. So wurde früher auch bei der Aufführung großer Singstücke, oder überhaupt in Singvereinen der Dirigent genannt, der seinen Platz gewöhnlich am Flügel hat, um den Gesang zu unterstützen (6).

(a) Gelegentlich wird mit accompagnement die AUSFÜHRUNG DER BASSSTIMME angesprochen.

Unter den verschiedenen Möglichkeiten des Gambenspiels führt J. Rousseau den Vortrag der Baßstimme zum gleichzeitigen Singen als „s'accompagner" (sich selbst begleiten) an, wohingegen das Spielen des Basses in einem Vokal- und Instrumentalkonzert „accompagnement" genannt werde:

Traité de la viole (Paris 1687): On peut joüer de la Viole en quatre manieres differentes; Sçavoir, joüer des Pieces de Melodie, joüer des Pieces d'Harmonie ou par Accords, joüer la Basse pendant qu'on chante le Dessus, & cela s'appelle s'accompagner: On peut enfin joüer la Basse dans un Concert de Voix & d'Instruments, & c'est ce qu'on appelle accompagnement (55).

Vergleichbar erläutert Fr. Gasparini accompagnare als „Spielen der Baßstimme auf dem Cembalo, der Orgel oder einem anderen Tasteninstrument":

L'armonico pratico al cimbalo (Venedig 1708): Vedendo intanto molti bramosi d'imparare di accompagnare, ò suonar il Basso sopra il Cimbalo, Organo, ò sia altro Istromento da tasto (14).

Zuweilen wird, hauptsächlich im deutschsprachigen Raum, accompagnement als Fundament bzw. als Basis eines Musikstücks aufgefaßt. Während Walther den Ausdruck als Fundament definiert, bezieht sich Mattheson auf bestimmte Instrumente, die ein „accompagnirendes... Fundament" bzw. ein „Fundament oder Accompagnement" zu bestimmten Musikstilen oder Instrumenten darstellten:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Accompagniren*, heißet wenn zu einer oder mehr *vocal*-stimmen ein gewiß *Instrument pro fundamento tractiret* wird, daß es selbigen gleichsam *Compagnie* leistet (ed. Benary, Lpz. 1955, 40);
Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Das *Clavicymbel* mit seiner *Université* gibt ein *accompagnirendes*, fast unentbehrliches *Fundament* zu Kirchen- *Theatral*- und Cammer-*Music* ab... (263);
Der stolze *Basson, Basse de Chormorne, Ital. Fagotto, vulgò Dulcian*, ist der ordinaire Bass, das *Fundament* oder *Accompagnement* der *Hautbois* (269);
[Die Pauken] ...dienen zum ordentlichen *Fundament, Accompagnement* oder Bass der Trompeten... (273).

Als „eigentliche" Bedeutung von „*accompagni*ren" gibt Mattheson im *Neu-Eröffneten Orch.* (loc. cit.) an, daß man den Baß aus einer Partitur spiele:

Am besten und reinesten aber... wird ein solcher *Bass* [sc. der Generalbaß] aus einer *Partitura* gespielet, wo nicht nur eine, sondern alle Stimmen in ordentlichen *Noten* über einander geschrieben sind, und das nennet man eigentlich *accompagni*ren (72 f.).

(b) Häufiger als auf die Ausführung der Baßstimme jedoch bezieht sich die Verwendung des Begriffs accompagnement speziell auf den AKKORDISCH AUSGESETZTEN VORTRAG.

Deutlich zeigt sich dieses Begriffsverständnis im Abschnitt *Musique* des *Dictionnaire mathematique* (Amsterdam 1691) von M. J. Ozanam. Er unterscheidet „*Basse continuë*" und „accompagnemens". Der Basso continuo schreite „ohne Unterbrechung vom Beginn eines Musikstücks bis zu dessen Ende" voran (im Gegensatz zu „anderen Bässen", die „Pausen" machten), und über diesem Baß würden die „accompagnemens" mit Saiten- und Blasinstrumenten gespielt:

Nous avons dit ailleurs que la *Basse continuë* est une Basse qui continuë sans interruption depuis le commencement d'un Ouvrage de Musique jusqu'à la fin, quoi que les autres Basses y fassent souvent des pauses: & nous dirons icy que c'est sur cette Basse que se font les accompagnemens par des Instrumens à Cordes & à Vent (665).

Gleichwohl bleibt das Begriffsverständnis in diesem Punkt selbst innerhalb eines Textes ambivalent. So versteht M. de Saint-Lambert den Ausdruck accompagnement einerseits allgemein als „l'Art de joüer la Basse-Continuë sur le Clavecin" (zitiert oben, II. (1)) und andererseits speziell im Sinne der – in Gegenbewegung vollzogenen – akkordischen Aussetzung der Baßstimme:

Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin, loc. cit.: Nous avons dit que l'Accompagnement étoit l'Art de joüer la Basse-Continuë, en y joignant d'autres Parties, c'est-à-dire d'autres notes, pour former des accords & de l'harmonie... On joüe la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. On passe néanmoins quelquefois des notes de Basse, sans leur donner d'Accompagnement (10);
Il y a dans l'Accompagnement plusieurs regles à observer touchant le mouvement des mains.
1. La premiere, que les mains doivent toûjours faire mouvement contraire; c'est à dire que la Basse montant l'accompagnement doit descendre, & que la Basse descendant l'accompagnement doit monter (33).

C. Ph. E. Bach spricht das Problem der Abhängigkeit der Begleitung von der Baßbezifferung an. Sei es schon schwierig genug, einen bezifferten Baß auszusetzen, weil dazu mehr gehöre, als die Akkorde gemäß den Ziffern zu greifen, so sei die Forderung, unbezifferte Bässe zu begleiten, nicht erfüllbar. Darüber hinaus bestehe ein gutes Accompagnement darin, nicht nur die entsprechenden nötigen Harmonien zu greifen, sondern diese durch zusätzliche Verzierungen und Ausschmückungen zu bereichern:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen II (Bln 1762): Wir sehen allenthalben aus dem Inhalte unserer Anleitung, daß zu einem guten Accompagnement noch sehr viel gehöre, wenn auch die Bezifferung so ist, wie sie seyn soll. Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren, und man siehet zugleich die Unmöglichkeit ein, die letztern dergestallt abzufertigen, daß man nur einigermassen zufrieden seyn könnte (298);
Das Accompagnement eines Baßthema kann zweyerley seyn, und giebet allezeit einem geschickten Accompagnisten eine gute Gelegenheit, seine Wissenschaft zu zeigen. Wer hinlängliche Einsichten in die Setzkunst hat, und bey einem glücklich erfinderischen Geiste eine gute Beurtheilungskraft besitzet, der kann bey den Pausen der Hauptstimme, auch allenfalls bey gewissen simplen Noten oder Aushaltungen derselben, einen besondern Gesang erfinden, und ihn mit der rechten Hand, statt der gewöhnlichen Harmonie, vortragen. Dieser Gesang muß nach dem Inhalt und Affect des Stückes abgepasset seyn, und darf die Hauptstimme niemals einschränken (325).

Zwischen einer „allgemeinen" und einer „speziellen" Bedeutung unterscheidet explizit J.-J. Rousseau. Während accompagner grundsätzlich die Ausführung der Begleitstimmen bezeichne, verweise der Ausdruck speziell auf das Anschlagen der entsprechenden Akkorde über jeder Note des Basses:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Accompagner*: C'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement (15).

(2) Gelegentlich tritt ein IMPROVISATORISCHER ASPEKT in den Vordergrund des Begriffsverständnisses (→

Improvisation I. (3)(a); → *Compositio* III. (4)), der aus der spezifischen Ad-hoc-Ausführung des Generalbaßspiels resultiert.
Während bei Vielstimmigkeit die Verdoppelung von Akkordtönen nicht „getadelt" werde, solle diese dagegen Fr. Gasparini zufolge beim Begleiten geringstimmiger Konzerte durch die Orgel vermieden werden, um den Eindruck zu erzeugen, als ob (nur) der vierstimmige Satz gespielt würde und das „Begleiten ein Komponieren aus dem Stegreif" sei:

L'armonico pratico al cimbalo (Venedig 1708): Per altro non si biasima l'empire, o raddoppiare più che si può le Consonanze; Nè si osserva così esattamente, che nel mezzo non vi siano le Ottave, e le Quinte, benche procedino con l'istesso moto, perche si suppone siano salvate col cambiamento delle parti, come nelle Composizioni a 5. a 6. a 8. Voci, dove le parti Composte si raddoppiano le Consonanze una coll'altra, mà cangiandosi in modo, che tra di loro non vi siano i disordini proibiti dalle buone Regole del Contrapunto... (87);
Distinguo però l'accompagnare in Organo, dove sarà bene servirsi di questa maniera piena nelle cose a piu Voci ripiene; ma in Concertini a solo, o due Voci, è molto meglio con le sole pure Consonanze necessarie, senza raddoppiamenti, e come se si sonassero le quattro parti, il che fatto con aggiustatezza, sarà il più pulito, e regolato modo, che si possa fare; figurandosi, che l'accompagnare è un comporre all'improviso (88).

Im 19. Jh. wird der Begriff Begleitung, sofern es sich um musikalische Werke der Barockzeit handelt, gelegentlich explizit in Beziehung zu Improvisation gesetzt. A. von Dommer fordert diesbezüglich, daß die Begleitung nicht einstudiert wirken, sondern wie im Augenblick entstanden erscheinen solle:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Begleitung*: Es bleibt nur noch einiges zu sagen über die Begleitung von Solosätzen und Chören älterer Werke (105);
Bei alledem aber darf die Begleitung durchaus kein studirtes und künstliches Ansehen haben, sondern muss gleichsam als im Augenblicke frei und leicht entstandene, durch die plötzlich eingetretene Gelegenheit hervorgerufene Improvisation erscheinen; aller Anschein eines mühseligen Ausarbeitens im Voraus muss durchaus vermieden werden... (106).

(3) Im 18. Jh. wird accompagnement als Träger der Harmonie eines Musikstücks aufgefaßt und damit einerseits gegen den Begriff Komposition, andererseits gegen den Ausdruck Melodie abgesetzt.
Neben der Akzentuierung der Aufgabe des Accompagnements, die „Basis der Harmonie" bereitzustellen, legt J.-Ph. Rameau großen Wert darauf, daß bei Pausen in der Hauptstimme, vor allem, wenn sie sich zwischen zwei Dissonanzen befinden, in den begleitenden Akkorden immer die Harmonie zu hören ist, „die während dieses Schweigens besteht"; diesen „notwendigen [harmonischen] Bogen" zu spannen, sei Pflicht des Accompagnements:

Nouveau système de musique theor. (Paris 1726): Si le silence suivoit un *Son principal*, il n'y auroit rien à dire en pareil cas: mais quand ce silence est entre deux *Dissonances*, dont la premiere doit être *sauvée*, & dont la deuxiéme doit être *preparée*; on ne peut se dispenser pour lors de faire entendre l'Harmonie qui existe pendant ce silence.
Comme c'est à l'Accompagnement de fournir le fond d'Harmonie, on est absolument obligé d'y faire toûjours sentir la *Liaison* necessaire; sans quoy, il s'y trouve un vuide défectueux, du moins à l'endroit où la *Liaison* necessaire est non-seulement coupée, mais détruite par le silence; car la maniere de dessiner une B[asse]-C[ontinue]. ne peut jamais interdire cette *Liaison* (100).

J.-J. Rousseau definiert accompagnement als „Ausführung einer vollständigen und regulären Harmonie auf einem dazu geeigneten Instrument". Neben verschiedenen Tasten- und Lauteninstrumenten nennt er exemplarisch das Clavecin, da es „beinahe das einzige Instrument" sei, das immer noch „in Gebrauch zur Begleitung" geblieben sei:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Accompagnement*: C'est l'exécution d'une Harmonie complette & régulière sur un Instrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitarre, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il est presque le seul Instrument qui soit demeuré en usage pour l'*Accompagnement* (6).

Castil-Blaze zufolge wurde zu Generalbaßzeiten der Name Accompagnement einer „Theorie" gegeben, die auf der Nomenklatur der Akkorde gegründet sei. In diesem Sinne sei Accompagnement „fast gleichbedeutend" mit Harmonie, d. h. der Wissenschaft von den Akkorden:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Accompagnement*: Nos prédécesseurs donnaient ce nom à une théorie fondée en partie sur diverses routines, à une nomenclature des accords que l'élève apprenait de mémoire pour les plaquer sur le clavier en lisant la basse chiffrée de l'auteur. *Accompagnement* dans ce sens signifie à peu près la même chose qu'*harmonie*: c'était la science des accords (I, 9).

Die Annahme, daß mit dem Begriff accompagnement häufig eine untergeordnete Stellung und zweitrangige Funktion konnotiert wird, hält Castil-Blaze für widersinnig; er kritisiert, daß viele das Accompagnement als eine unwichtige Zutat ansähen und es mit einem Bilderrahmen oder dem Sockel einer Statue verglichen. Dabei bestehe vielmehr ein musikalisches Werk aus Melodie und Harmonie, aus Gesang und Begleitung; diese seien seine zwei grundlegenden Bestandteile. Wenn es „Harmonie" gäbe, dann sei auch Accompagnement vorhanden:

op. cit., Art. *Accompagnement de la mélodie*: Comme l'*accompagnement* est toujours subordonné au chant, bien des personnes l'ont regardé comme un accessoire peu important, et l'ont comparé mal à propos au cadre d'un tableau, au piédestal d'une statue. Quoique avec une apparence de justesse, cette comparaison est de la plus grande absurdité. De quoi se compose un œuvre musical? De mélodie et d'harmonie, de chant et d'*accompagnement*; voilà les deux parties essentielles: en les réunissant vous avez un tout parfait... S'il y a harmonie, il y a donc *accompagnement*: l'un ne peut pas exister sans l'autre (I, 11 f.).

Vergleichbar definiert P. Lichtenthal accompagnamento als einerseits die harmonische Unterstützung eines Gesangs, andererseits als Wissenschaft von den Akkorden zur Ausführung des Basso continuo und der anderen Stimmen. In diesem letzteren Sinne sei accompagnamento nahezu gleichbedeutend mit Harmonie:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Accompagnamento*: Sotto questa parola intendesi, ora l'aiuto o sostegno armonico d'un canto, o d'una voce principale col mezzo d'uno o più strumenti, ora la scienza degli accordi che serve per l'esecuzione del Basso continuo e degli Spartiti. In questo ultimo senso la parola Accompagnamento significa a un di presso la medesima cosa che armonia; ed imparare l'Accompagnamento equivale all'imparare l'armonia (I, 10).

Auch im folgenden Lexikonartikel werden accompagnement und Harmonie gleichgesetzt. Darüber hinaus gelten Melodie und Begleitung als so innig miteinander verbunden, daß der Hörer sich sogar eine „(begleitende) Harmonie" vorstelle, wo die Melodie allein zu hören sei:

Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Begleitung*: ...ist in der Musik alles Das, was zur Unterstützung der Hauptstimme dient... Eine viel umfassendere, in jeder Beziehung wichtigere Stellung [sc. als in den einfachen Begleitungen der Naturvölker] nimmt aber die Begleitung bei unserer modernen Musik ein... Sie unterscheidet sich zunächst schon dadurch von der oben berührten Art des Begleitens, als sie in engster, unauflöslicher Verbindung mit der Harmonie auftritt... Die Natur unserer Melodien ist so untrennbar von der Harmonie, diese letztere „begleitet" die Melodie so vollkommen Schritt für Schritt, dass in diesem Sinne zunächst schon H a r m o n i e und B e g l e i t u n g identisch erscheinen. Diese beständige innere Verbindung mit der Melodie lässt uns daher eine (begleitende) Harmonie „denken" in den seltenen Fällen, wo die erstere in der modernen Musik einmal vollkommen allein auftritt, wie z. B. in dem sogenannten Präludium aus dem fünften Acte von Meyerbeer's „Afrikanerin". Hier ist die Harmonie (Begleitung) gewissermaassen „latent" (518 f.).

III. Vereinzelt bezeichnet accompagnement bestimmte Register der Orgel. So definiert A. Furetière singulär das Stichwort *Accompagnement* „in der Sprache der Organisten" als diejenigen Register, die man jeweils zur Begleitung des Diskants wählt:

Dictionaire universel (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Accompagnement*: en termes d'Organistes, se dit de divers jeux qu'on touche pour accompagner le dessus, comme le bourdon, la monstre, la fluste, le prestant, &c. (I, f. B 4'a).

IV. Mit dem frühen 18. Jh. setzt parallel zur Ausbildung der homophonen Musiksprache ein Wandel des Begriffsverständnisses von accompagnement und Begleitung ein, der im 19. Jh. eine Aufwertung bis hin zur Gleichberechtigung mit anderen Bestandteilen des musikalischen Satzes wie Haupt- oder Oberstimme zur Folge hat.

(1) Von besonderer Bedeutung ist die Verbindung des Ausdrucks accompagnement mit Rezitativ.

(a) In der ersten Hälfte des 18. Jh. bezeichnet accompagnement das von mehreren Instrumenten begleitete Rezitativ.

Die Verengung des ursprünglich musikalisch weit gefaßten Begriffs Begleitung findet darin deutlichen Ausdruck, daß nun das französische Wort accompagnement für eine bestimmte Art des Rezitativs gebraucht wird (→ *Rezitativ* IV.;V.). Zwar erfährt das sogenannte Seccorezitativ auch instrumentale Unterstützung, nämlich vorzugsweise durch ein Tasteninstrument, doch wird dies nicht als Begleitung bezeichnet. „Begleitet" heißt nur das Rezitativ mit Unterstützung durch mehrere (Orchester-)Instrumente bzw. ein Orchester, wie etwa Mattheson ausführt. Scheibe verbindet mit accompagnement einen stärkeren Eindruck auf die Hörer gegenüber dem (Secco-)Rezitativ, das er ‚schlicht' nennt:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Wir kommen nun zu einer besondern Gattung des Singens, welche eigentlich keine gewöhnliche oder förmliche Melodie hat; aber ihren eignen Styl gantz allein erfordert, nehmlich zum... *Recitativo*, welcher zweierley ist: ohne und mit Instrumenten: im letzten Fall heißt er, Vorzugs-Weise, ein *Accompagnement*, eine *Begleitung* (213);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 47. Stück (21. 7. 1739): Nunmehro muß ich auch des Recitativs besonders gedenken. Dieses pflegt man nun mit und ohne Begleitung der Instrumente zu setzen. Geschieht das letztere, so ist dabey alles zu beobachten, was ich bereits im drey und vierzigsten Stücke angemerket habe. Wird es aber mit einer völligen Instrumentalbegleitung gesetzet: so sind dabey verschiedene andere Vortheile anzuwenden, um es nachdrücklich, rührend und schön zu machen; wie man denn eine solche Cantate sehr oft mit einem solchen Recitativ, das man insgemein ein Accompagnement nennet, anfängt, weil es mehr Eindruck und Aufmerksamkeit verursachet, als ein schlecht Recitativ (436 f.).

Innerhalb der italienischen Operntradition des 18. Jh. wird vereinzelt der Ausdruck Recitativo accompagnato, häufiger nur in der Form Accompagnato, für das von zwei Violinen, Viola und Baß begleitete Rezitativ verwendet (vgl. etwa G. Fr. Händel, *Rinaldo* [uraufgeführt 1711] II, 8, 26: „Recitativo accompagnato"; *Tamerlano* [entstanden 1724] I, 9, 11: „Accompagnato"; *Orlando* [entstanden 1732] I, 3, 5: „Accompagnato"). Ansonsten wird vorzugsweise zwischen Recitativo semplice und instromentato unterschieden. Letzteres zeichnet sich durch das „accompagnamento" eines Orchesters aus, dessen Aufgabe darin bestehe, „dort zu handeln, wo der Sänger gezwungen ist zu schweigen"; und wo der Sänger „spricht", soll das Orchester dem, was er sagt,

„größeres Gewicht geben" und es „verschönern". Ebenso versteht auch Sulzer die Funktion von Accompagnement, die Affekte des Gesangsparts zu verdeutlichen:

G. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* ([Wien 1774] Mailand [3]1777): Premetto, che abbiamo due sorta di recitativo; vien detto l'uno *semplice*, nominiamo l'altro *instromentato*. Semplice chiamasi quello, che viene accompagnato dal solo Basso (237);
L'altro recitativo nominasi *instromentato*, perchè richiede l'accompagnamento dell'orchestra. La sua cantilena non è punto differente da quella del *semplice*. Il sistema dell'uno e dell'altro è sempre lo stesso; vi si aggiunge solo all'*instromentato* l'accompagnamento dell'orchestra, acciò questa possa agire dove l'attore è costretto di fare scena muta: e così lo seguita dappertutto, ancorchè l'attore parli, per dare maggior risalto ed abbellimento a quanto dice (238);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Recitativ*: Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzel[n]en Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrükt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden, die Empfindung schildern (946 a).

H. Chr. Koch unterscheidet drei Arten von Rezitativ: Seccorezitativ, „Accompagnement" mit durchgehender Begleitung mehrerer Instrumente, das hauptsächlich in geistlicher Musik verwendet werde, und das Rezitativ, in dem von den Instrumenten kurze Sätze eingeschoben würden, wenn der Gesang pausiert:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Recitativ*: In Rücksicht auf die Begleitung wird das Recitativ auf dreyerley Art eingekleidet; die Grundstimme schlägt entweder 1) bey dem Wechsel der Akkorde die Grundtöne derselben von einander abgesondert an, und der Generalbaßspieler greift zu diesen Grundtönen zugleich die Akkorde, die mit diesen Tönen zum Grunde gelegt worden sind, und die dabey den Zusammenhang der Harmonie darstellen. In diesem Falle, welcher der gewöhnlichste ist, wird das Recitativ von der Grundstimme allein begleitet, und die übrigen drey Hauptstimmen, nemlich die beyden Violinen und die Viole, schweigen dabey gänzlich; oder die Folge der Akkorde, aus welchen die Singstimme abgezogen ist, oder bey derselben zum Grunde liegt, wird 2) von allen vier Hauptstimmen sanft und unabgesetzt ausgehalten. Dieser Art der Begleitung, die man mit dem besondern Namen *Accompagnement* bezeichnet, ...bedienet man sich gewöhnlich nur in dem Oratorium und in den Kirchencantaten, und zwar in dem Falle, wenn der Text eine feyerliche Stelle, z. E. ein Gebet, ein Gelübde u. d. gl. enthält; oder die Instrumente unterstützen 3) den Ausdruck zwischen den Einschnitten des Gesanges mit kurzen Sätzen, die in einem bestimmten Zeitmaaße vorgetragen werden... (1233).

Auch H. Riemann akzentuiert mit „Accompagnato" den Aspekt einer durchgehenden Begleitung:

RiemannL (Lpz. 1882): *Accompagnato*... „begleitet", technischer Ausdruck für das mit fortgehender Begleitung versehene Recitativ zum Unterschied vom S e c c o - r e c i t a t i v, bei welchem nur die Harmonien kurz angegeben werden (7 a).

(b) Um 1750 entsteht die Prägung RECITATIF ACCOMPAGNÉ ODER BEGLEITETES REZITATIV.

Scheibe spricht mit der Wendung begleitetes Rezitativ zwei verschiedene Sachverhalte an: das Rezitativ mit Baß und dasjenige mit mehreren Instrumenten, die eine zurückhaltende Funktion einnehmen können, aber auch gelegentlich eine stärker hervortretende und ausdeutende Rolle erhalten. Letzteres nennt Scheibe ein „starkes Accompagnement", weil die Begleitung hier besonders auf die Inhalte der Singstimme eingehe:

Critischer Mus. (Lpz. 1745) IV, *Abh. vom Recitativ*: Es wird aber das Recitativ auf zweyerley Art eingerichtet. Man machet es nämlich ganz ohne weitere Begleitung, als allein mit dem Hauptbasse. Und hernach, so wird es auch mit verschiedenen Instrumenten begleitet. Diese letztere Art wird wieder auf zweyerley Art verfertiget. Erstlich, daß die Instrumente ganz gelinde, und ohne hervorzuragen, die Singestimme begleiten; und dann zweytens, daß die Instrumente zwischen der recitativischen Rede dann und wann auf eine nachdrückliche Art hervorragen (744);
Nunmehro muß ich die letzte Art des Recitativs erläutern. Weil in verschiedenen und sehr oft in allen Arten von Singesachen, sie mögen nun dramatisch seyn, oder nicht, starke, feurige und heftige, oder auch außerordentlich bewegliche Stellen, vorkommen, in welchen die singenden Personen durch den Nachdruck der Worte gleichsam in Entzückung gerathen: so ist es auch nöthig, dergleichen merkwürdige Stellen durch eine nachdrücklichere Begleitung vom gewöhnlichen Recitative zu unterscheiden... Auch alles übrige, was ich bereits in den vorigen Arten des Recitativs erinnert habe, findet allhier statt, indem in diesem starken Accompagnement (wie man es insgemein nennet,) alles, was nur mit dem Recitative einigermaßen zusammen hängt, vorzukommen pfleget (748 f.).

Gelegentlich wird eigens die Art der Instrumente bei dem als Accompagnement bezeichneten Rezitativ erwähnt. Fr. W. Marpurg zufolge wird darüber hinaus als ein „besondres Accompagnement" diejenige Begleitung angesehen, die dann hervortrete, wenn die Singstimme pausiere:

Kritische Briefe über d. Tonkunst II (Bln 1763), XCVII. Brief (12. 6. 1762): Das Recitativ wird entweder mit dem Generalbaß allein, oder zugleich mit Violinen begleitet. Diese Hinzufügung der Violinen zum Generalbaß pflegt man, in der Terminologie des Recitativs, nur eigentlich *B e g l e i t u n g* oder *A c c o m p a g n e m e n t* zu nennen... Das gedachte besondre Accompagnement geschicht bald mit leise aushaltenden Accorden, und bald mit gewissen kurzen Sätzen zwischen den Einschnitten und Absätzen (256).

J.-J. Rousseau verwendet den Ausdruck recitatif accompagné für jene Begleitung von mehreren Violinen zusätzlich zum Basso continuo, die aus lang ausgehaltenen Noten bestehe, was die in die Noten geschriebene Anweisung „*Sostenuto*" anzeige; dies sei vor allem beim Baß nötig, bei dem sonst die Gefahr bestehe, daß er staccato spiele, wie es beim „*Récitatif* ordinaire" üblich sei (womit vermutlich das Seccorezitativ gemeint ist):

RousseauD (Paris 1768): RECITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoûte un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement ...est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entières & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse, qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire (403 f.).

Im Einklang mit anderen Autoren grenzt G. Fr. Wolf das als Accompagnement bezeichnete begleitete Rezitativ ab vom sogenannten „unbegleiteten" Rezitativ, das immerhin Baßbegleitung aufweise und das er als „eigentliches Rezitativ" begreift:

WolfL (Halle 1787): R e c i t a t i v, *Recitativo*, ist eine Art des leidenschaftlichen Vortrags der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesange und der gemeinen Deklamation das Mittel hält... Es wird in das unbegleitete und begleitete Recitativ, oder in das eigentliche Recitativ und Accompagnement eingetheilt. Bei den unbegleitetem Recitativ pflegt sich nur von Zeit zu Zeit ein einzelner Grundton hören zu lassen, welcher auf einem Clavierinstrumente mit den dazu gehörigen Akkorden angeschlagen wird, damit theils der Sänger im Tone erhalten, theils die Wendungen der zum Grunde liegenden Harmonie merkbar werden (130 f.).

(c) Seit dem Ende des 18. Jh. gilt die Wendung OBLIGATES REZITATIV (→ *Ostinato* II. (3)) als Synonym der Ausdrücke accompagnement und mehrstimmig begleitetes Rezitativ. Dieses Verständnis gibt das Bewußtsein einer beginnenden Selbständigkeit der Nebenstimmen zu erkennen:

WolfL (Halle [2]1792): A k k o m p a g n e m e n t, ital. *Accompagnemento*, franz. *Recitatif obligé*, obligates oder begleitetes Rezitativ... (7);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Recitativ*: In Oratorien, Cantaten und Opern bedient man sich des Recitativs sehr häufig, von dem es übrigens zweierlei Arten giebt, nämlich: das e i n f a c h e und o b l i g a t e. Das e i n f a c h e wird nur durch den Baß, der in einzelnen Accorden auf dem Instrumente angegeben wird, um die Wendungen der Harmonie zu bezeichnen, begleitet; beim o b l i g a t e n [Rezitativ] Accompagniren mehrerer Instrumente in mehrfachen Sätzen und länger gehaltenen Accorden. L e t z t e r e s bildet gemeiniglich in Opern den Uebergang zum eigentlichen Gesang, und wird auch b e g l e i t e t e s Recitativ oder A c c o m p a g n e m e n t... genannt (II, 47 f.);
AnderschW (Bln 1829): ACCOMPAGNAMENTO. i[tal]. *Obligates, begleitetes Rezitativ. Recitatif obligé*. f[ranz]. Ein von Orchesterinstrumenten begleitetes Rezitativ, welches gewöhnlich den Eingang eines grossen Gesangstückes macht. Der Sänger und das Orchester müssen dabei einander genau berücksichtigen. Nach Einigen soll *A. Scarlatti*, nach Andern *Francesco Gasparini* in *Rom* der Erfinder desselben sein (6);
G. Weber, *Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer u. Lernende* ([Darmstadt 1822] Mainz, Paris u. Antwerpen [3]1831), Anh. *Alphabetisches Inhalt-Register...*, Art. *Recitativo*: Das blos mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst blos mit einfach angeschlagenen Accorden begleitete [Recitativo] wird *Recitativo semplice* oder auch *secco*, einfaches, trockenes Recitativ genannt, und in dessen Gegensatze heisst das mehr instrumentirte, in welchem auch wohl einzelne rhythmisch-melodische Zwischensätze vorkommen, *Recitativo stromentato, cogli stromenti*, oder *Obbligato*, (d. h. wo der Gesang mit obligaten Instrumentalsätzen begleitet wird,) – oder *Recitativo accompagnato*, Recitativ mit Begleitung, – zuweilen auch kurzweg *Accompagnamento* (CLXXXI a f.).

Im folgenden Beleg begegnet der Ausdruck Recitativo accompagnato mit der gleichsam erklärenden bzw. vervollständigenden Anfügung des Worts „obligé" und der Bemerkung, daß zur Orchesterbegleitung im Recitativo accompagnato ein entsprechender Textinhalt gehört, den das Orchester gemeinsam mit der Singstimme erläuternd ausdeutet:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877): Für das R e c i t a t i v o a c c o m p a g n a t o (*obligé*) gehört schon ein bedeutender Inhalt, dann aber muss die Instrumentalmusik in ausgedehnterem Maasse eintreten, um ihn auch vollständig erschöpfend darzustellen. Die Instrumentalbegleitung, welche nicht nur ein, die Harmonie ergänzendes Tasteninstrument, sondern das Orchester ausführt, ist bemüht, durch Vor-, Zwischen- und Nachspiele den Wortinhalt mit zu erläutern (259).

(2) Accompagnement bezeichnet in der zweiten Hälfte des 18. Jh. eine zu einem Werk für Tasteninstrumente HINZUTRETENDE MELODIESTIMME MIT EXPRESSIVER FUNKTION.

Seit den frühen 1730er Jahren und bis zum Anfang des 19. Jh. gilt das Tasteninstrument als Hauptinstrument und ein Melodieinstrument wie Violine, Violoncello oder Flöte als Begleitinstrument. Dem Zusatz „mit Begleitung einer Violine" wird auch ergänzend hinzugefügt, daß das Spielen der Begleitung überhaupt freigestellt ist; diese Begleitstimme war nicht immer den Klavier- bzw. Clavecinnoten beigefügt, sondern konnte einzeln bezogen werden:

Daily Advertiser (29. 7. 1761): Wagenseil's Opera Prima having met with such general Approbation by the desire of several eminent Masters, the accompaniment to it for the Violin is likewise publish'd and may be had alone (zit. nach Kidd 1972, 134).

Diese Wortverwendung läßt sich seit den frühen 1730er Jahren belegen und reicht bis zum Ende des 18. Jh.:

J.-J. C. de Mondonville, *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 3 (Paris 1734);
L.-G. Guillemain, *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* op. 13 (1745);
S. Simon, *Pièces de clavecin dans tous les genres avec et sans accompagnement de violon* op. 1 (Paris um 1755);
Ch. Avison, *Six sonatas for the harpsichord with accompanyments for two violins and violoncello* op. 5 (London 1756);
G. Wagenseil, *Six sonates choisi pour le clavecin ou harpe accompagnée d'un violon ad libitum* op. 6 (Paris um 1760);

Ders., *Il Divertimenti da Cimbalo accompagnati da un Violino e basso* op. 5 (Wien 1770);
J. Schobert, *Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du Violon* op. 1; *Sonates pour le Clavecin avec accompagnement du violon ad libitum* op. 5 (beide nach 1760; von Schobert gibt es zahlreiche Sonaten mit diesem Titelzusatz);
J. Hook, *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with an Accompanyment for a Violin or German Flute* op. 16 (London um 1775);
G. Wagenseil, *Six divertissements pour le clavecin avec accompagnement d'un violon ad libitum* (Paris um 1779);
G. Sarti, *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte Piano con accompagnamento d'un Violino* op. 4 (um 1784; Faks. d. Titelblatts in: Newman 1947, nach 346).

Die explizite Angabe „ohne Begleitung", etwa in *Bland's Collection of Sonatas. Lessons. Overtures. Capricios. Divertimentos &c. &c. for the Harpsichord or Piano Forte. Without Accompaniments by the most Esteemed Composers* (London 1790; Faks. d. Titelblatts in: Newman 1947, nach 346), erlaubt die Vermutung, daß in der zweiten Hälfte des 18. Jh. die Gattung der Klaviermusik mit „Begleitung" als durchaus üblich angesehen wurde.
Avison fügt den *Six Sonatas for the harpsichord, with accompanyments for two violins, and a violoncello* op. 7 (London 1760) eine Anweisung hinzu, in der die untergeordnete und dienende Rolle der als Begleitung bezeichneten Violinstimmen betont wird, aber dennoch mit dem Anspruch, daß die Violine der Aussage des Clavicembalos deutlich Nachdruck zu verleihen habe:

The accompanying Violins which are intended to enforce the Expression of the Harpsichord, should also be kept *always* subservient to it; for thus an Effect results from the whole, as from the Sound of one improved, or if I may so call it, multiplied Instrument (zit. nach Kidd 1972, 130).

Gelegentlich wird der Anspruch erkennbar, daß ein begleitender Violinist über einiges Können verfügen muß:

Wiener Zeitung Nr. 11 (7. 2. 1789): In ein hiesiges Herrschafthaus wird ein Bedienter gesucht, welcher die Violin gut spielen, und schwere Claviersonaten zu accompagnieren versteht (303).

Im Gegensatz dazu besagt eine Anmerkung in L. Adams *Grande Sonate pour le Forté-Piano* op. 12 (Paris um 1800), daß die Begleitung von Violine und Baß auf Nachfrage vieler Amateure dieser Sonate hinzugefügt worden sei und ad libitum gespielt werden könne, also nicht zwingend für die Komposition sei:

At the request of a large number of amateurs, the author has just added to this sonata an accompaniment for violin and bass that may be used *ad libitum* (zit. nach Newman 1947, 342).

M. Brenet zufolge bestand das Ad libitum-Accompagnement von Violine oder einem anderen Instrument gegen Ende des 18. Jh. darin, teilweise den Part des Clavicembalos zu verdoppeln:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Accompagnement*: Vers la fin du même siècle [18. Jh.], on vit paraître, dans les publications destinées à la clientèle des amateurs, des sonates et airs variés pour le clavecin avec Accompagnement de violon ou autre instrument *ad libitum*. Ce seul titre disait assez que la partie facultative ne faisait que doubler partiellement le clavecin (6 a).

Lit.: W. S. Newman, Concerning the Accompanied Clavier Sonata, MQ XXXIII, 1947; R. R. Kidd, The Emergence of Chamber Music with Obligato Keyboard in England, AMl XLIV, 1972; M. Fillion, Art. Accompanied keyboard music, New GroveD I, London ²2001.

(3) Die um 1800 aufkommende Prägung obligates Accompagnement (→ *Ostinato* II. (3)) verweist auf die beginnende unverzichtbare Rolle von Nebenstimmen im musikalischen Satz.
Den Übergang von der Musik für begleitetes Tasteninstrument mit fakultativer Begleitung durch ein Melodieinstrument (vgl. den vorangehenden Abschnitt) hin zur Aufwertung des Begriffs Begleitung bzw. accompagnement im Sinne einer Unabdingbarkeit markieren Wendungen wie „accompagnement obligé" und „accompagnement de violon obligé", die vom Ende des 18. Jh. an häufig Titeln von begleiteter Klavier- bzw. Clavecinmusik hinzugefügt werden:

J.-B. Davaux, *Les quatre symphonies concertantes arrangées pour le clavecin ou le forte piano avec un accompagnement de violon obligé et une basse ad libitum* (Paris 1775; zit. nach MGG III, 34);
J. W. Häßler, *Deux Sonates pour le Piano seul et une avec accompagnement de violon obligé et violoncello ad libitum* op. 39 (Moskau um 1782; ibid. V, 1302);
Chr. K. Hartmann, *Trois sonates pour clavecin ou Forte-Piano, avec accompagnement obligé de flûte ou violon* op. 2 (Paris um 1784; ibid. V, 1746);
M. Clementi, *Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompagnement obligate for a Violin* (London, Paris u. Mainz 1784/85; ibid. II, 1490).

Auch der Ausdruck „non obligatoire" begegnet gelegentlich, wie etwa bei J. D. Hermann, *Trois Sonates pour le piano forte avec accompagnement de Violon non obligatoire* op. 1 (Paris 1785).
L. van Beethoven bietet in einem Brief vom 15. 12. 1800 an den Verleger Fr. A. Hofmeister diesem „ein Septett *per il Violino, viola, violoncello, ContraBasso, clarinetto, corno, fagotto – tutti obligati*" an und äußert dazu: „ich kann gar nichts unobligates schreiben, weil ich schon mit einem *obligaten accompagnement* auf die Welt gekommen bin" (*Briefwechsel. Gesamtausg.* I, hg. von S. Brandenburg, München 1996, 54). Die Wendung „*tutti obligati*" läßt darauf schließen, daß alle Instrumente von gleicher Wichtigkeit sind und nicht eines oder mehrere weggelassen werden können (→ *Ostinato* II.; → *Durchbrochene Arbeit* II. (2)).
In Zusammenhang mit dem Begriff der durchbrochenen Arbeit verwendet G. Adler den Ausdruck obligates Akkompagnement als Terminus, der allge-

mein alles, was in bezug auf die wechselnde Funktion der Stimmen denkbar und möglich ist, umfaßt, da die „melodische Hauptlinie" nicht mehr bei einer Stimme als Hauptstimme verbleibt, sondern sich durch alle Stimmen hindurch bewegt:

Der Stil in d. Musik I (Lpz. 1911): ...die von Stimme zu Stimme rasch wechselnde Verteilung der melodischen Hauptlinie an die verschiedenen Instrumente, ein Verfahren, das besonders in der Wiener klassischen Schule zu einem Hauptmoment der stilistischen Behandlung erhoben wurde... Den ganzen Komplex dieser fast unendlich variablen Stimmbehandlung möchte ich unter der Bezeichnung „O b l i g a t e s A k k o m p a g n e m e n t" zusammenfassen (267 f.).

Im Kapitel „Instrumentalmusik von 1750 bis 1828" des *Hdb. d. Musikgesch.* (hg. von G. Adler, [Ffm. 1924] Bln ²1930) versucht W. Fischer den Begriff Obligates Akkompagnement im Deutschen mit der Formel „selbständig ausgebildete Begleitung" wiederzugeben:

Bis ungefähr 1750 waren das Cembalo oder die Orgel Füllinstrumente, die die Begleitung gleichsam improvisiert auszuführen hatte... Wenn ausnahmsweise dieses Akkompagnement schriftlich ausgearbeitet worden war, ...dann wurde es als „obligat" bezeichnet, d. h. man sollte es so ausführen, wie es niedergeschrieben ist... Es entstand ein neuartiges Wechselverhältnis der Stimmen, in dem die Begleitung so ausgearbeitet wurde, daß kein Teil aus ihr ohne Schädigung, ohne Vernichtung des Ganzen, genommen werden durfte. Die ganze Begleitung wurde in dem neuen Sinne obligat... In der Wiener Schule wächst vorzüglich aus dem improvisierten Akkompagnement der ausgearbeitete Satz heraus. Das Wesen des neuen obligaten Akkompagnements besteht darin, daß das Verhältnis der Stimmen zur Hauptmelodie das des Akkompagnements ist. Die Begleitung ist „obligat" nicht im Sinne einer ausschließlich oder vorwiegend obligaten Führung der Stimme, sondern im Verhältnis der Unter- resp[ektive]. Beiordnung. Alle Stimmenverhältnisse sind zugelassen. Obligates Akkompagnement wäre mit deutschen Worten als „selbständig ausgebildete Begleitung" zu bezeichnen, da mit der fortschreitenden Ausbildung des Verfahrens die Verselbständigungen immer zunehmen (789 f.).

(4) Ende des 18. Jh. beginnt eine DIFFERENZIERUNG zwischen Accompagnement und Begleitung, wobei der Versuch erkennbar ist, eine allgemeinere von einer spezielleren Bedeutung abzuheben, ohne daß die begriffliche Zuordnung einheitlich ausfällt. Denn einerseits wird accompagnement mit einer auf das begleitete Rezitativ eingeschränkten Bedeutung verknüpft (siehe oben, IV. (1)(b)) und Begleitung allgemein als Unterstützung der Solostimme (etwa im KochL und AnderschW) weiter gefaßt. Andererseits gibt es jedoch auch den umgekehrten Fall (etwa bei Schilling), daß accompagnement gegenüber Begleitung als umfassenderer Begriff verstanden wird. Die vorherrschende terminologische Unsicherheit bringt H. Chr. Koch zum Ausdruck. Denn behandelt beispielsweise das WolfL den Generalbaß unter dem Stichwort *Begleitung*, so wird diese Thematik im KochL in beiden Einträgen angeführt:

WolfL (Halle 1787): A c c o m p a g n e m e n t... ist eine Art von Recitativ, denn es hat gleichen Zweck mit demselben, nur daß es von Instrumenten begleitet wird, woher es auch den Namen hat (3);
B e g l e i t u n g oder B e g l e i t e n nennt man im allgemeinen Sinne des Worts das Spielen eines Instruments zu einem andern oder auch zu einer Singestimme. Eigentlich kommt aber dieser Ausdruck dem Grundbasse vorzüglich zu, und hier besteht die Begleitung darin, daß man zu einer oder mehrern harmonisch verbundenen Melodien die dazu gehörige Harmonie auf einem musikalischen Instrumente anschlägt (21);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Accompagnement*: Man braucht dieses Kunstwort in verschiedener Bedeutung, und verstehet darunter theils den Vortrag derjenigen Stimmen, die einer Hauptstimme zur harmonischen Unterstützung zugeordnet sind, und unter diesen oft auch nur insbesondere den Generalbaß, theils bezeichnet man damit eine besondere Gattung des Recitatives, die außer der Grundstimme und dem damit verbundenen Generalbasse, noch mit andern Instrumenten begleitet wird. Hier betrachten wir den Ausdruck Accompagnement blos als Bezeichnungswort einer besondern Gattung des Recitativs, und versparen dasjenige, was die Begleitung einer Hauptstimme überhaupt betrifft, bis zu dem Artikel B e g l e i t u n g (56);
Art. *Begleitung*. Die harmonische Unterstützung eines Gesanges oder einer Hauptstimme mit einem oder mehrern Instrumenten wird das *Akkompagnement* oder die *Begleitung* genannt. Sehr oft verstehet man darunter auch insbesondere den Vortrag des Generalbasses, weil er den harmonischen Inhalt aller begleitenden Stimmen in sich faßt (232);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Accompagnamento*: *Obligates, begleitetes Rezitativ. Recitatif obligé.* f. Ein von Orchesterinstrumenten begleitetes Rezitativ, welches gewöhnlich den Eingang eines grossen Gesangstückes macht. Der Sänger und das Orchester müssen dabei einander genau berücksichtigen (6);
Art. *Begleitung*: *Accompagnamento. i. Accompagnement*, f. Ein nur zur Unterstützung einer Hauptmelodie oder Solostimme dienender musikalischer Vortrag. Die zu einer Melodie auf einem Instrumente angeschlagene dazugehörige Harmonie (57);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835): *A c c o m p a g n e m e n t, Accompagnamento,* Begleitung, wird in einem Musikstücke die Unterstützung einer Solostimme durch andere genannt... Sie dient zur Hebung und Verherrlichung irgend einer oder mehrerer Solostimmen... Unter dem Wort Accompagnement versteht man auch vorzugsweise das Harmonieenspiel nach einem bezifferten Baße auf einem dazu tauglichen Instrumente sowohl allein als zu andern begleitenden Stimmen. Diese Art der Begleitung namentlich des Gesanges besonders zu Recitativen war sonst häufiger, als jetzt, darum auch geehrter. Unnöthig ist es noch jetzt nicht (40 f.);
B e g l e i t u n g..., ist die Unterstützung einer H a u p t - S t i m m e... durch eine oder mehrere N e b e n - s t i m m e n... Was den allgemeinen Character derselben betrifft, so ist darüber unter dem allumfassenden Artikel A c c o m p a g n e m e n t die Rede; hier deshalb das B e s o n d e r e. Die Lehre von der Begleitung hat zwei Seiten: eine für den Tonsetzer, eine für den Ausübenden; wir müssen jede besonders betrachten (527).

Auch die Differenzierung des RiemannL (Lpz. 1882) ist nicht eindeutig. Abgesehen von dem Stichwort *Accompagnato* für das begleitete Rezitativ im Gegensatz zum Seccorezitativ, „bei welchem nur die Harmonien kurz angegeben werden" (7 a), wird in einem eher kurzen Eintrag *Akkompagnement* dieses von der Zeit und von der Sache her auf die Musik des 17. bis 19. Jh. eingeschränkt, in der ein Orchester bzw. im Kammermusikbereich vorzugsweise ein Pianist den „nicht solistischen Instrumentalpart" innehat, um einen Vokal- oder Instrumentalsolisten zu begleiten. Unter dem singulären Stichwort *Begleitstimmen* wird zwar ein Bezug zur „modernen Musik" hergestellt, jedoch allgemein und ausführlich die Begleitung in der Musik vom Beginn der europäischen Musikgeschichte an erläutert:

Art. *Akkompagnement*: ...heißt in Stücken, die für Soloinstrumente oder Gesang geschrieben sind, der übrige, nicht solistische Instrumentalpart, z. B. bei Konzertstücken der Orchesterpart, bei Liedern mit Klavier der Klavierpart etc. Akkompagnieren, begleiten; Akkompagnateur (Akkompagnist), Spieler des Akkompagnementes, besonders der Klavierspieler, der einen Sänger oder Instrumentalsolisten akkompagniert, früher der Cembalist oder Organist, der aus der Generalbaßstimme ein vollständiges Akkompagnement entwickelte (15 a);

Begleitstimmen heißen in der modernen Musik diejenigen Stimmen, welche nicht selbst als melodieführend hervortreten, sondern einer Melodiestimme (Hauptstimme) untergeordnet sind und deren harmonischen Gehalt erschließen. Die ältern Kontrapunktiker des 14.–16. Jahrhunderts kannten keine eigentlichen Begleitstimmen. Im reinen Vokalsatz mit strengen oder freien Nachahmungen, welchen sie ausschließlich kultivierten, war jede Stimme Melodie (konzertierend)... Eine primitive Art von Begleitung wird es freilich schon viel früher gegeben haben. Die Gesänge der Troubadoure wurden von den Minstrels auf der Viola oder Vielle begleitet, die Barden sangen zur Chrotta, die Griechen zur Kithara... Die Begleitung im modernen Sinn kommt dagegen erst ungefähr um 1600 auf, und ihre Wiege ist Italien... So wurde die Instrumentalbegleitung geschaffen, anfänglich derart, daß von einem mehrstimmigen Chorsatz der oberste Part der Singstimme zugeteilt wurde, während die übrigen durch Instrumente ausgeführt wurden..., dann aber so, daß die Komponisten gleich für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung schrieben (86 b f.);

Thatsächlich streben wir heute, nachdem eine Periode stark ausgeprägter Homophonie hinter uns liegt, deren Gepräge das Herrschen der Melodie über eine mehr oder weniger einfache Akkordbegleitung ist (besonders im Klaviersatz), zurück nach einer der Manier J. S. Bachs nahekommenden selbständigern kontrapunktischen Behandlung der Begleitstimmen (87 b).

In jüngerer Zeit wird in deutschsprachigen Musiklexika zum einen unter dem Stichwort *Accompagnamento, Accompagnement* auf den Eintrag *Begleitung* verwiesen, während einzig die Partizipialform accompagnato als Artikel im Sinne eines „mit ausgearbeiteten (in Stimmen notierten) Begleitung versehenen Rezitativs" als Gegensatz zum Seccorezitativ aufgenommen ist (RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 6 b). Zum anderen aber wird das Stichwort *Akkompagnement* vorwiegend im Blick auf den Generalbaß thematisiert (einschließlich eines Ausblicks auf die Wiener Klassik), demgegenüber die Ausführungen im Artikel *Begleitung* allgemein und umfassend gehalten sind (etwa H. Goos, Art. *Akkompagnement* u. *Begleitung*, MGG I, 199 ff. u. 1565 ff., sowie N. Schwindt-Groß, Art. *Akkompagnement* u. *Begleitung*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994, 351 ff. u. 1337 ff.).

(5) Wesentlich für die Auffassung von accompagnement und Begleitung sind im 19. Jh. innerhalb einer GEGENÜBERSTELLUNG VON UNTERORDNUNG UND GLEICHBERECHTIGUNG Konnotationen aus der politischen oder sozialen Sphäre.

Einerseits wird die nachgeordnete Rolle der Begleitung genannten Stimmen betont, teilweise mit deutlich hierarchisch gefärbten Ausdrücken wie „herrschen", „befehlen" und „dienen"; andererseits werden mit dem Begriffswort Begleitung musikalische Funktionen von zunehmend größerer Wichtigkeit und Unverzichtbarkeit verknüpft.

Bereits im 18. Jh. hebt die Verwendung des Ausdrucks Begleitung keineswegs nur auf untergeordnete Zwecke ab; vereinzelt können damit auch essentielle musikalische Aufgaben wie die Verdeutlichung des Textinhalts in der Vokalmusik verbunden sein:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Also ist es auch löblich und gescheut, wenn jemand eine Arie, die von der Flüchtigkeit handelt, mit solcher Begleitung versiehet, daraus diese Eigenschafft mehr, als aus der Melodie selbst, abzunehmen ist... (202).

Einigen Autoren gilt accompagnement bzw. Begleitung allgemein als wesentliche Unterstützung der Hauptstimme sowie Hilfestellung der Vokalstimmen. Darüber hinaus wird gelegentlich gefordert, daß die Begleitung den Charakter der Hauptstimme verdeutlicht und ganz auf diese ausgerichtet ist sowie in Pausen der Hauptstimme den melodischen und harmonischen Fluß aufrechterhält. Im 19. Jh. wird vorwiegend im deutschsprachigen Raum der Ausdruck Begleitung mit wesentlichen Funktionen verknüpft und entsprechend die Darstellung der damit verbundenen Aufgaben erweitert:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752), Abschn. *Von d. Pflichten aller Accompagnisten überhaupt*: Ein jeder Concertist muß, wenn er eine Ripienstimme spielet, seiner Geschiklichkeit, die er im Concertiren und im Solospielen besitzet, auf gewisse Art entsagen; und sich aus der Freyheit, die ihm, wenn er allein hervorraget, erlaubet ist, zu der Zeit, wenn er nur accompagniret, so zu sagen in eine Sklaverey versetzen (246 f.);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Accompagnement*: ...on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre

pas... Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne; l'Accompagnateur ayant toujours le Chant sous les yeux & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare (13);
...est encore toute Partie de Basse ou d'autre Instrument, qui est composée sous un Chant pour y faire Harmonie... L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoûte à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte (14);
G. Martini, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* I (Bologna 1774): Imperocchè essendosi fino dal principio del secolo passato introdotto il costume, che le Composizioni vengono accompagnate dall'Organo, che serve non solo di guida, e sostegno de'Cantanti, ma ancora per ben imprimere nelle orecchie loro, e degli Uditori la natura, e le qualità del Tuono, su di cui è stabilita la Composizione... (70);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Accompagnateur*: Celui qui accompagne un morceau principal. ...un Accompagnateur ne doit pas donner le ton ni décider le mouvement; au contraire, il doit suivre strictement et servilement le chant principal. En effet, accompagner, ce n'est pas tracer la route ni conduire, c'est suivre les intentions de quelqu'un (2 f.);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Begleitung*: Die Begleitung hat zur Absicht den Charakter der Hauptstimme auf das genaueste zu bestimmen, den Zweck derselben zu befördern, die in einer Hauptstimme unvermeidlichen melodischen Lükken auszufüllen, und die durch diese Lücken noch getrennten Theile der Melodie völlig an einander zu reihen (233);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Accompagnement de la mélodie*: Le trait de mélodie placé en première ligne dans une composition, reçoit plusieurs parties qui le suivent, le soutiennent, ajoutent à sa force expressive et font entendre simultanément l'harmonie qu'il sollicite et dont il a déterminé l'ordonnance et le dessin. La réunion de ces parties diversement ajustées s'appelle *accompagnement* (I, 10);
HäuserL (Meissen 1828): B e g l e i t u n g (franz. Accompagnement, ital. Accompagnamento...) heißt im Allgemeinen derjenige musikalische Vortrag, welcher zur Unterstützung einer Hauptmelodie bestimmt ist... Der Zweck der Begleitung ist kein anderer, als die Wirkung der Hauptstimme zu erhöhen; die Pflicht des Begleiters keine andere, als jene Melodie in richtigem Gange, Tone u. Tacte zu erhalten, sich jener anzuschmiegen, sie zu unterstützen, keinesweges sie beherrschen oder gar unterdrükken zu wollen (I, 32);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Begleitung*: Da der Zweck der Begleitung kein anderer ist, als die Hauptstimme zu unterstützen und derselben mehr Nachdruck zu geben; so darf sie nie störend für die Melodie wirken, sie nie beherrschen und unterdrücken (59);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [2]1839), Art. *Begleitung*: Stimmen, welche der Hauptstimme unterstützend beigegeben sind... Diese Begleitung soll die Hauptstimme unterstützen, dem Ganzen Reiz und Abwechslung geben, nie aber selbst Hauptstimme werden, oder die letztere gar übertönen (I, 92).

Im weiteren Verlauf werden die Begriffsinhalte und Konnotationen von Begleitung zunehmend komplexer und detaillierter, wobei vor allem bei Schilling hierarchische Bewertungen begegnen und die Ausführungen durch metaphorische Formulierungen angereichert werden:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835), Art. *Accompagnement*: ...Begleitung, wird in einem Musikstücke die Unterstützung einer Solostimme durch andere genannt... Sie dient zur Hebung und Verherrlichung irgend einer oder mehrerer Solostimmen... Ist die Begleitung dienend, so muß sie nicht herrschen, nicht befehlen wollen, sondern ehrerbietig, wo möglich mit Zuneigung, die Hauptstimme als Herrscherin glänzender machen... Die Begleitung wird daher oft zu reich ausgestattet, steht zu unabhängig und zu anmaaßend da, als wollte sie die Hauptstimme mit Absicht lebendig begraben (40);
Die Figuren der Begleitung sind nicht minder dem Hauptcharacter der Solopartie angemessen zu wählen. Sie haben auszusagen, was der Solostimme nicht möglich oder nicht angemessen ist. Sie verdeutlichen, verschönern, ergänzen (41);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Begleitung*: Die Aufgabe der Begleitung zerfällt in drei Momente: Sie hat die Stimme zu tragen; die Harmonie auszufüllen; die Klangeurhythmie des Ganzen durch dynamische Schattirungen lebhafter und kräftiger zu machen. Der Begleiter kann dem Sänger seine Aufgabe wesentlich erleichtern, indem er ihm bei Intonation schwieriger Intervalle auf geschickte Weise zu Hülfe kommt und die Akkordlagen so einrichtet, dass er die Harmoniefolge leicht übersehen und, aus dem Verständniss derselben heraus, auch unbequemere und complicirtere Tonschritte und Modulationen der Melodie leichter fassen und ausführen kann; ferner indem er den Rhythmus fest aufrecht erhält, den Accent leichter oder stärker, stets aber präcis markirt oder aus seiner Begleitung herausfühlen lässt (105 f.);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Accompagnement*: Das Accompagnement dient zur Hebung und Auszeichnung einer oder mehrerer Hauptstimmen und ist diesen gegenüber immer untergeordnet... Das Accompagnement soll in jeder Beziehung die Solostimme tragen, und durch eigene Sicherheit Schwankungen vorbeugen, dabei sich der Hauptidee anschmiegen und zunächst diese zur Geltung und Bedeutung zu bringen suchen, nicht aber sie überwuchern, oder gar sie durch störriges, tobendes Gebahren vernichten (20 f.).

*

Exkurs: Vereinzelt seit 1835 dient der Ausdruck accompagnato als Spielanweisung in Werken, in denen alle Stimmen nahezu gleichwertig und eigenständig sind, um anzuzeigen, daß eine dieser Stimmen für eine gewisse Zeit in den Hintergrund treten, leiser spielen soll, damit die übrigen Stimmen um so deutlicher zu hören sind:
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I, loc. cit.: *A c c o m p a g n a t o*, begleitet, in der Art einer Begleitung. Man findet diesen bezeichnenden Ausdruck hie und da auch wohl in Quartetten, Trios und sonstigen concertirenden Tonstücken, wo er dann andeuten soll, daß die Stimmen, obschon melodisch und selbst concertant für sich, dennoch ihren Vortrag nach Art eines Accompagnements... einrichten, also schwächer ihre Töne accentuiren, damit die andere Stimme melodischer

hervorragen und mehr durchdringen kann, und dieser gleichsam nachhelfend oder leitend verfahren sollen (40);
BernsdorfL I (Dresden 1856): A c c o m p a g n a t o... begleitet, nach Art einer Begleitung. Man findet den Ausdruck vorzugsweise in Orchesterstücken, namentlich auch in Quartetten etc., wo er bezeichnet, daß die obwohl an sich ebenfalls selbständig geführten Stimmen sich im Verhältniß zur melodieführenden diskreter, in der Weise einer Begleitung verhalten, also minder scharf markiren und accentuiren sollen, damit diese klarer und eindringlicher hervortrete. Das ist nicht so leicht als man gewöhnlich glaubt, und will sorgfältig geübt sein (47);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Accompagnato*: ...in der Art einer Begleitung, eine Bezeichnung in concertirenden Tonstücken, Trios, Quartetts etc. für die Instrumente, die sich einem andern, melodisch mehr hervorragenden, unterordnen sollen (3 f.).

In diesem Sinne ist auch die Vortragsbezeichnung „begleitend" in A. Schönbergs *Erster Kammersymphonie* op. 9 in der Fassung für Klavier zu vier Händen (vollendet Juli 1906) zu verstehen. In Takt 10 etwa steht für die beiden oberen Stimmen die Anweisung „begleitend" mit der Dynamikangabe mezzoforte und für die beiden unteren Stimmen „hervor[tretend]" mit der Dynamikanweisung fortissimo; in Takt 520 steht bei der obersten Stimme „sehr ausdrucksvoll" mit der Lautstärke piano, während unter die zweite Stimme von oben die Anweisung „leicht; begleitend" mit der Lautstärke pianissimo geschrieben ist.

*

(a) Gelegentlich tritt der Ausdruck Begleitung aus der strikten Opposition zu dem Begleiteten heraus und wird im Sinne einer Unabhängigkeit von der strengen Bindung an die funktionale Hierarchie des (homophonen) Satzes gelöst (→ *Thematische Arbeit* IV. (1) Exkurs):

AnderschW, loc. cit., Art. *Begleitung*: Aber nicht immer nöthig ist, dass Instrumentalstimmen einen Gesang begleiten; nicht immer nöthig ist es, dass ein und die nämliche Stimme durchweg die Melodie führe. Jede einzelne kann bald die gesangführende, bald die begleitende sein, wie es Fugen und Kanons beweisen (59).

(b) Manche Autoren verknüpfen den Begriff Begleitung mit einer gewissen Selbständigkeit. So wird zwar einerseits die Aufgabe der Begleitung in der Unterstützung der Hauptstimme gesehen, andererseits jedoch den als Begleitung bezeichneten Stimmen eine zunehmende Eigenständigkeit gestattet, indem sie eigene „Nebengedanken" einbringen dürfen:

Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I, loc. cit., Art. *Begleitung*: Der Zweck der Begleitung ist, die Hauptstimme, der man den wichtigsten, wesentlichen Inhalt der Composition anvertraut hat, zu unterstützen; das was sie ausspricht, zu v e r s t ä r k e n; was sie nicht selbst auszusprechen vermag, zu e r g ä n z e n; den Z u s a m me n h an g, der vielleicht nicht überall von ihr formell festgehalten ist, h e r z u s t e l l e n oder fühlbarer zu machen; ihren Gedanken, durch einen N e b e n g e d a n k e n, oder auch durch einen G e g e n s a t z zu erfüllen und hervortreten zu lassen (527 f.).

Das Mendel/ReißmannL I (Bln 1870) stellt explizit ein „gewisses Selbstständigwerden der Begleitung" fest, was sich unter anderem darin ausdrücke, daß auch in den begleitenden Stimmen eigene Melodien („Nebenmelodien") zu hören seien; davon wiederum profitiere auch die Hauptstimme, die dadurch selbst aufgewertet werde; das ganze musikalische Kunstwerk erfahre somit eine „innere Belebung":

Art. *Begleitung*: Ein zweites Moment von höchster Wichtigkeit ist ein gewisses Selbstständigwerden der Begleitung. Eine lediglich auf die Harmonie begründete Begleitung, wie wir sie etwa im reinen vierstimmigen Satze... haben..., kann nur unter sehr beschränkten und bestimmten Voraussetzungen genügen. Sobald hingegen der Componist es sich angelegen sein lässt, die Begleitung mit selbstständigen Rhythmen, Motiven, ja sogar mit Nebenmelodien auszustatten, so erscheint plötzlich auch die Hauptstimme in ganz neuem, glänzenderem Lichte. Ein unendliches Reich eröffnet sich hier: das Durchführen einer oder mehrerer Figuren bringt Fluss und Lebendigkeit in das Tonstück, ...es entsteht eine formelle Belebung, welche bei geschickter Benutzung und wirklichem Verständniss des Künstlers einer wahrhaft inneren geistigen Belebung des Kunstwerks alle Wege bahnt (519 f.).

(c) Mit Konnotationen wie Unabhängigkeit und Selbständigkeit geht eine Vorstellung von der Individualisierung der Begleitung genannten Stimmen parallel.
Bei Schilling wird deutlich, wie die einmal mit dem Begriff Begleitung verknüpfte Implikation einer untergeordneten Rolle allmählich verschwindet. Die begleitenden Stimmen dürften nicht mehr nur als allein auf die Hauptstimme bezogen behandelt werden, sondern jede Stimme für sich müsse als eigenständiges Gebilde betrachtet werden. Begleitung wird hier im Sinne von „Nebenmelodien" verstanden, die die Hauptstimme als „individualisirte Stimmen" durch eigene Gedanken bereichern und deshalb eine „Figurirung" genannt werden könnten:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. I, loc. cit., Art. *Begleitung*: In diesem Allen haben wir die Töne der begleitenden Stimmen blos in Bezug auf die Hauptstimme betrachtet. Wir müssen aber die Tonreihe jeder Stimme als ein (mehr oder weniger inhaltreiches, jederzeit aber) in sich einiges Ganze ansehen; und somit erblicken wir in der Begleitung nicht mehr ein bloßes Aggregat von Accorden etc., sondern eine oder mehrere vereinte S t i m m e n, deren M e l o d i e n als N e b e n m e l o d i e n zur H a u p t m e l o d i e treten und zu deren Inhalt nicht eine bloße Reihe von Tonmassen (Accorden u. s. w.) sondern wirkliche N e b e n g e d a n k e n zufügen. Von hier ab wird aus der, bisher blos abstract betrachteten Begleitung 4) eine F i g u r i r u n g; so wollen wir hier einstweilen die Ausbildung der begleitenden T o n r e i-

h e n zu einheitsvoll zusammenhängenden, bestimmt individualisirten S t i m m e n nennen. ...nur im Allgemeinen läßt sich sagen, daß, je einfacher, gleichförmiger die Figurirung, desto hervortretender die Hauptstimme; je mehr, je gehäuftere Nebenvorstellungen (in den Begleitungsstimmen) desto leichter verdunkelt der Hauptgedanke seyn wird (529 f.).

Entsprechend betonen auch andere Lexikoneinträge die „Individulität der einzelnen Stimmen":

Mendel/ReißmannL I, loc. cit., Art. *Begleitung*: Was endlich die Begleitung des Gesanges durch Singstimmen selbst betrifft, so kann natürlich von einem Contrast im Tone zwischen Melodie und Accompagnement nur die Rede sein, so weit die Individualität der einzelnen Stimmen dies zulässt. Ausserdem kommt es auf die Entfernung, in der die einzelnen Stimmen von einander stehen, so wie auf die mehr oder weniger selbstständige Behandlung derselben, an (521).

(d) Daraus ergibt sich eine Verknüpfung des Begriffs mit UNABDINGBARKEIT BZW. NOTWENDIGKEIT FÜR DAS MUSIKALISCHE GANZE.

W. Andersch verdeutlicht die obenerwähnte gleichzeitige Gegenüberstellung von einerseits Unterordnung und andererseits der wichtigen Rolle der als Begleitung bezeichneten Stimmen:

AnderschW, loc. cit., Art. *Begleitung*: Ist die Begleitung gleich dem Hauptgesange nachgeordnet, so ist sie doch ein eben so wesentlicher Theil für das musikalische Ganze als jener; denn nur durch die schöne Verbindung der Harmonie und Melodie, wird erst ein Vollkommenes erzeugt (59).

Schilling zufolge stützt sich die Hauptstimme auf die Begleitung, die deren Basis darstellt; nicht die Begleitung bezieht sich auf die Hauptstimme, sondern umgekehrt diese auf die Begleitung:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. I, loc. cit., Art. *Begleitung*: Fassen wir zum Schluß noch einmal die ganze Begleitungsmasse in das Auge, gleichviel, aus welchen Elementen und in welcher Weise sie gebildet ist, so dürfen wir sie ...eine G r u n d l a g e für die Cantilene der Hauptstimme nennen, auf welche sich diese stützt und bezieht, durch welche sie ihre E i n h e i t aufrecht e r h ä l t, überall, selbst wo sie unterbrochen wird (530 f.).

A. von Dommer wertet den Begriff Begleitung auf, indem er Begleitstimmen mit Nebenstimmen als wichtige Ergänzung der Hauptstimme gleichsetzt (siehe dazu auch den folgenden Exkurs). Denn eine Stimme allein sei nicht in der Lage, alles auszudrücken, was der Komponist mit seinem Werk aussagen möchte. Dommer verbindet demnach mit Begleitung eine gleichberechtigte Stellung gegenüber der Hauptstimme. Dem entspricht, daß er eine ausführliche Beschreibung dessen gibt, welchen Einfluß die Begleitung auf die Hauptstimme hat:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Begleitung*: Vorausgesetzt, dass das Tonstück nicht rein einstimmig sein soll..., haben die Neben- oder Begleitstimmen den wichtigen Zweck, dasjenige zu ergänzen, was einer rein einstimmigen Darstellung an einem ganzen und vollständigen Tonbilde als Analogon eines inneren Gefühlsereignisses, wofür wir ein Tonstück doch anzusehen haben, immerhin noch fehlen wird, oder in der Melodie nur angedeutet sein kann und im weiteren herausgefühlt und verstanden werden will. Denn eine Stimme als Melodie allein vermag nicht den ganzen Gehalt der auszudrückenden Gefühle und Gedanken zu klarer Anschaulichkeit herauszustellen. In ästhetischer Hinsicht hilft die Begleitung den Character der Hauptstimme genauer bestimmen, indem sie ihn vervollständigt; und ferner kann sie ihn wesentlich modificiren, indem eine Begleitung zu ein- und derselben Hauptstimme sowohl rhythmisch als harmonisch und, wenn sie einigermassen selbständigen Tongang gewinnt, auch melodisch sehr mannigfaltig sein kann. Welch rückwirkenden Einfluss Veränderungen der Akkordunterlage, Bewegung und des Tonganges der Begleitstimmen auf eine Hauptstimme üben, ist jedem einigermassen Musikverständigen bekannt... Endlich steht ihr noch in dynamischer Hinsicht, die Bereicherung durch wechselnde Klangfarben sowohl, als die Klangcharacteristik an sich und den Wechsel der Schatten und Lichter im Grossen durch Vermehrung und Verminderung der Klangmasse betreffend, ein weites Feld offen... Seinerseits setzt eine gute sachentsprechende Begleitung... hinlängliches Studium der Natur aller Empfindungen und ihrer Art sich zu äussern voraus, damit er [sc. der Komponist] im Stande sei, jeder Melodie eine Begleitung zu geben, die auch in der That ihren Ausdruck verstärkt und vervollständigt, nicht aber nur äusserliches Beiwerk ist (102 f.).

Der folgende Eintrag hebt hervor, daß Begleitung besonders in dramatischer Musik unverzichtbar sei, weil sie dort die Aufgabe habe, eigene Ideen darzubringen, die neben den Aussagen der Hauptstimme gleichzeitig erklingen sollen:

Mendel/ReißmannL I, loc. cit., Art. *Begleitung*: Es ist nicht nöthig, besonders darauf aufmerksam zu machen, wie die Entwickelung der Begleitung nach allen Richtungen hin vor Allem für die O p e r von ungemeiner Wichtigkeit ist. Hier, im grossen, dramatischen Kunstwerke, ist auch der Platz, wo sie am bedeutendsten, und wo der Componist ihr ausser dem eigentlichen Amte: „z u b e g l e i t e n", auch häufig noch die Darstellung solcher Ideen selbstständig überlässt, welche neben dem Gange des Hauptgedankens zugleich in dem Zuhörer angeregt werden sollen (520).

Im Rückblick auf die Musik der Romantik wird in einem jüngeren Lexikonartikel ein Gleichgewicht zwischen Begleitung und Melodie konstatiert sowie die psychologische Funktion akzentuiert, die das „Accompagnamento" bei Liedern von Fr. Schubert und anderen Komponisten in der „Vervollständigung" und „Verlängerung" von Textaussage und Ausdruck habe:

BassoD, *Il lessico* I (Turin 1983), Art. *Accompagnamento*: Col Romanticismo si stabilisce un equilibrio tra Accompagnamento e melodia, soprattutto nei *Lieder*: si può notare un ritorno all'Accompagnamento bachiano, che integra e compenetra la parte principale ed è un elemento fondamentale del contesto musicale. Nei *Lieder* di Schubert prima, poi in quelli di Schumann, Liszt, Brahms, Wolf e Mahler, l'Accompagnamento assume una funzione psico-

logica, completando e prolungando le parole e l'espressione (15).

*

Exkurs: Die zunehmende Aufwertung des Begriffs Begleitung im Sinne einer Eigenständigkeit wird auch dadurch deutlich, daß von der Mitte des 18. Jh. an hin und wieder neben den Ausdruck Begleitstimmen die Bezeichnung Nebenstimmen tritt. Im 18. Jh. werden beide Ausdrücke noch nicht explizit synonym verwendet; im 19. Jh. jedoch setzt A. von Dommer Begleit- und Nebenstimmen gleich:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 69. Stück (22. 12. 1739): Ungeachtet nun dergleichen vielstimmige Concerten sehr viel Arbeit und Kunst erfordern: so muß dennoch eine freye Melodie, und eine edle Lebhaftigkeit darinnen herrschen. Es giebt dazu so wohl die Zwischenarbeit der Begleitungsstimmen, als auch die Erfindung der Hauptsätze, Gelegenheit genug (635);
Der Baß und die Mittelstimmen, die man hin und wieder der Ausfüllung [bei Instrumentalkonzerten] wegen hinzuthut, müssen alsdann gleichsam die Nebenstimmen vorstellen (637);

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Wenn aber der Vorschlag alle Intervallen der vorgeschriebenen Aufgabe nicht verträget, weil diese letztere auf die Harmonie des folgenden Abzuges gerichtet ist: so spielet man den Vorschlag mit, und nimmt aus der angezeigten Signatur so viele Stimmen noch darzu, als die Stärke des Vortrages und die Harmonie des Vorschlages erlauben. Wenn der letztere mit vielem Affeckt und schwach vorgetragen wird, wobey dessen Länge bloß von der Willkühr der Hauptstimme abhänget, so greift ihn der Begleiter nicht mit, sondern nimmt nur eine oder höchstens zwo Nebenstimmen (187);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Begleitung*: zit. oben, IV. (5)(d).

*

Lit.: FR. TH. ARNOLD, The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as practised in the XVIIth and XVIIIth Cent., London 1931; D. FULLER, Art. Accompaniment, New GroveD I, London u. New York ²2001.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2002

Accord / accordo / Akkord

franz. accor, accord (seit Beginn des 14. Jh.), prov. u. altfranz. acort, Verbalsubstantiv von acorder, accorder (zweite Hälfte des 12. Jh.), abgeleitet von spätlat. accordare, zur bzw. in Übereinstimmung bringen, vergleichen, beilegen, übereinkommen; accordare gilt als Substitut für concordare und setzt sich zusammen aus dem Präfix ac (von ad), zu, und cor, Herz (R. Estienne [Stephanus], *Dictionaire francoislatin*, hg. von J. Nicot, Paris 1573, 6 b: „Accorder, *Semble que ce mot Accorder, vienne de ces deux mots Latins* Ad cor: quasi ad vnum cor, siue eandem voluntatem adducere"); die mus. Bedeutung von accord(er) ist allerdings offensichtlich unter dem Einfluß von lat. chorda, altfranz. corde, Saite entstanden (siehe weiter unten); der anscheinend einzige Nachweis für entsprechende lat. Begriffswörter in der Musiktheorie findet sich bei A. Kircher 1650 (vgl. unten, I. (2));

engl. accord, accorde, acord, acorde (seit etwa 1340) oder – um den Anfangsvokal verkürzt – cord, corde; das später übliche angelsächsische Begriffswort chord (ausgehendes 16. Jh.) verdankt seine Entstehung eindeutig der Einwirkung von chorda auf cor;

ital. accordo (frühes 16. Jh.), nachdem das Verb accordare bereits vor 1292 bei B. Giamboni (*Tesoro di messer Brunetto Latini*, publ. Venedig 1533) belegt ist;

dtsch. Accord bzw. Accort (seit Anfang des 17. Jh.); die Schreibweise Akkord läßt sich erst im späten 18. Jh. nachweisen.

Aus dem ital. und franz. Sprachgebiet sind von weiteren wichtigen mus. Begriffsprägungen zu erwähnen: accordatore (Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, zw. 1340 u. 1342) bzw. accordeur, (der) Stimmer, accordatoio bzw. accordoir, Stimmhammer, sowie accordatura, Stimmung (vgl. unten, I. (2)).

Für das lat. Verbum accordare werden in der älteren Literatur die beiden Ableitungsmöglichkeiten von cor und chorda teilweise gleichrangig genannt (vgl. M. Krämer, *Il Nuovo Dizzionario delle due Lingue, ital. – tedesca...* I, Nürnberg 1676, 22 a, Fr. Diez, *Etymologisches Wörterbuch d. romanischen Sprachen*, Bonn [1853] [4]1878, Art. *accordo*, RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Akkord*, W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg [3]1935, Art. *acchordare*); bemerkenswerterweise verweisen schon spätantike Autoren wie Fl. M. A. Cassiodorus (*Epistula ad Boethium*, 506/7, in: *Variarum liber* II, 40: „Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moueat", ed. Fridh, Corpus Christianorum Series Latina XCVI, 90: 99 f.) oder Isidorus Hisp. (*Etymologiarvm sive originvm libri XX*, um 630, III, 22, 6: „Chordas autem dictas a corde, quia sicut pulsus est cordis in pectore, ita pulsus chordae in cithara", ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.) auf eine enge Verbindung jener zwei lat. Begriffe, die von Bartholomaeus Anglicus (*De proprietatibus rerum*, vor 1260; vgl. H. Müller, *Der Musiktrakt. in d. Werke d. Bartholomæus Anglicus...*, Fs. H. Riemann, Lpz. 1909, 252) und Johannes Aegidius de Zamora (*Ars musica*, um oder vor 1300, CSM 20, 116 u. 118) tradiert wird. Demgegenüber gilt heutzutage – wie ein Vergleich der alten Ausg. von W. von Wartburgs *Franz. Etymologischem Wörterbuch* (I, Bonn 1928, Art. *acchordare*) mit der NA (XXIV, Basel 1969-83, Art. *accordare*) lehrt – cor generell als primäres und chorda als sekundäres Etymon.

Lit.: M. Singleton, Spanish *acordar* and Related Words, Language XVII, 1941; A. Ernout, Cor et c(h)orda, Rev. de Philologie 3e série, XXVI, 1952.

I. Ausgehend von seiner primären gemeinsprachlichen Bedeutung ‚Einklang, Harmonie' meinen accord bzw. alle davon abgeleiteten Begriffswörter im mus. Kontext ganz allgemein ein Zusammenstimmen oder -klingen.

(1) Spätestens nach 1160 wird mit entsprechenden Begriffen der harmonische Einklang von Gesangstimme und Instrument(en) oder von mehreren Musikinstrumenten untereinander bezeichnet.

(2) Hiermit hängt eng der seit der 1. Hälfte des 13. Jh. nachzuweisende Gebrauch im Sinne von Stimmen oder Stimmung musikalischer Instrumente zusammen.

(3) Synonym mit Stimmwerk tritt accort im frühen 17. Jh. für die Zusammenstellung ihrem Tonumfang nach verschiedener Instrumente ein und derselben Familie auf.

II. Im eigentlichen musikterminologischen Sinn bedeutet accord das simultane Zusammentreffen von mehreren Tönen unterschiedlicher Tonhöhe.

(1) So wird dieser Begriff seit etwa 1250 auf den zumeist für eine Konsonanz angesehenen Zweiklang angewendet.

(2) Erst seit etwa Mitte des 17. Jh. ist unter accord speziell der als bestimmte Einheit apostrophierte mindestens dreitönige Zusammenklang zu verstehen. (a) Bis in die 1720er Jahre eignet der Bezeichnung eine äquivoke Verwendung, da zum einen an accord für ein (konsonantes) Intervall festgehalten wird und zum anderen die Übertragung auf drei- und mehrtönige Zusammenklänge zunächst ohne weitere Reflexion erfolgt. (b) Die entscheidende und im folgenden maßgebliche Begriffsbestimmung liefert 1722 J.-Ph. Rameau, dem zufolge für accord als unabdingbare Voraussetzung der Aufbau in Terzen und ein centre harmonique als Bezugspol

gilt. (c) Im Zuge des kompositionsgeschichtlichen Umbruchs und primär der Auflösung der Dur-moll-Tonalität zu Beginn des 20. Jh. ergibt sich für die Bezeichnung ein GRUNDSÄTZLICHER WANDEL, indem sich ihre Geltung auf jeglichen Zusammenklang ausweitet; parallel dazu wird Akkord aber auch auf seine seit Rameau gültigen Konnotationen limitiert.

I. Ausgehend von seiner primären gemeinsprachlichen Bedeutung ‚Einklang, Harmonie' meinen accord bzw. alle davon abgeleiteten Begriffswörter im mus. Kontext ganz allgemein ein ZUSAMMENSTIMMEN ODER -KLINGEN:

Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose* (zw. 1200 u. 1230), Verse 484 ff.: Molt ere bele l'acordance / De lor piteus chanz a oir: / Li mouz s'en deüst esjoir (ed. Strubel, Paris 1992, 68); vgl. G. Chaucer, *The Romaunt of the Rose* (um 1369; Complete Works, ed. Skeat, Oxford 1894, 114);
Chaucer, *The Boke of the Duchesse* (1369), Verse 304 f.: For somme of hem songe lowe, / Somme high, and al of oon acorde (The Poetical Works V, ed. Morris, London 1888, 164);
W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew* (um 1592) III, 1: BIANCA [*Reads*] ‚*Gamut* I am, the ground of all accord...' (ed. Thompson, Cambridge 1984, 99).

Charakteristisch für die in Rede stehenden Bezeichnungen ist der bedeutungsgeschichtliche Konnex ihrer diversen, eng aufeinander bezogenen Verwendungsweisen; aufgrund des bisher bekannten Quellenmaterials ist davon auszugehen, daß accord(er) erst ein Zusammen- oder Übereinstimmen in einem besonderen (vgl. unten, I. (1)) wie auch unspezifischen (und eben beschriebenen) Sinne bedeutet und später dann, von diesem Wortgebrauch ausgehend, einerseits auf das Stimmen der Saiten eines Musikinstruments (I. (2)) und andererseits auf den konkreten mus. (konsonanten) Zusammenklang (II.) übertragen wird. Darüber hinaus fällt auf, daß entsprechende Begriffswörter nicht nur in der lat. Musikliteratur fast ausnahmslos fehlen – möglicherweise wegen der vorhandenen Termini concordatio und concordantia –, sondern auch mit ihren unterschiedlichen Bedeutungsnuancen zunächst in den einzelnen Sprachgebieten ausschließlich in poetischen Texten erscheinen, in genuin musiktheoretischen Schriften dagegen erst, nachdem diese sich der verschiedenen Nationalsprachen bedienen.

*

Exkurs: Aus der Literaturgeschichte ist hier als poetischer Gegenbegriff zu descort (Zwiespalt, Nicht-Übereinstimmung oder Disharmonie) der prov. Ausdruck acort anzuführen. Im Unterschied zu jener lyrischen Gattung, für die neben einer Ungleichheit des Strophenbaus, dem Widerspruch von Text und Melodie sowie (in wenigen Fällen) der Diskordanz verschiedener Sprachen in erster Linie inhaltlich entsprechende Motive (wie unglückliche Liebe oder Trauer) signifikant sind, wird in den wenigen mit acort zu assoziierenden prov. Texten aus dem 13. Jh. der konträre Sachverhalt einer erfüllten oder erfüllbaren Liebe dargestellt. So betont ein Anon. (Guilhem Augier Novella?) eigens die Benennung acort für sein Gedicht *Bella donna cara* (P.-C. [= A. Pillet/H. Carstens, *Bibliographie d. Troubadours*, Halle 1933, Nr.] 461, 37; „Que acortz / S'apel mos cantz totz tems mays"). Diese Bezeichnung läßt sich zumindest noch in dem anon. Gedicht *Pos la douza sasons gaia* (P.-C. 461, 194; „E plaz.a vos mon acort") nachweisen.

Lit.: C. APPEL, Vom Descort, Zs. für romanische Philologie XI, 1887; J. MAILLARD, Notes sur l'acort prov., Rev. de langue et littérature prov. III, 1960; E. KÖHLER, Abschn. Descort u. Lai, in: Grundriss d. romanischen Lit. d. Mittelalters II, 1, 4, Heidelberg 1980.

*

(1) Spätestens nach 1160 wird mit den verschiedenen Begriffsformen von acord der HARMONISCHE EINKLANG VON GESANGSTIMME UND INSTRUMENT(EN) ODER VON MEHREREN MUSIKINSTRUMENTEN UNTEREINANDER bezeichnet. Dabei können die entsprechenden Begriffe im Altfranz. und Span. das dem eigentlichen Zusammenspiel bzw. Begleiten vorausgehende Stimmen der Saiten des bzw. der Instrumente implizieren (vgl. nächsten Abschn.):

Thomas, *Le Roman de Tristan* (vermutlich zw. 1160 u. 1176), Verse 843 f.: La dame chante dulcement, / La voiz acorde a l'estrument (ed. Bédier, Paris 1902, 295; zu Varianten der 1. Zeile vgl. die Ed. von Wind [Genf u. Paris 1960, 65] und Payen [*Les Tristan en vers*, Paris 1974, 171]);
Anon., *Bueve de Hantone* (um 1200), Verse 3234 ff.: Lors se tient cois, molt grans sospirs jeta, / La gent öi qui grant noise mena, / Li uns dansoit et li autre canta; / Et une vois si tres bel s'acorda / C'onques mais hom si tres bel n'escouta (ed. Stimming, Dresden 1911, 98);
Gautier de Tournai, *Gilles de Chin* (zw. 1230 u. 1240), Verse 460 ff.: Li vïeleur .i. son d'amour / A haute vois mout cler cantoient, / O les vïelez s'acordoient (zit. nach: Chr. Page, *Voices and Instr. of the Middle Ages...*, London u. Melbourne 1987, 30);
Anon., *El Libro de Alexandre* (zw. 1240 u. 1250): Se arte de musica por natura cantar / se fer fremosos puntos, las vozes acordar / sobre mi auersario la mi culpa echar / mas por esto loe todo a oluidar (ed. Willis, Princeton, N. J., u. Paris 1934, 11).

In zwei weiteren Texten kontrastiert das betreffende Verb mit seinem Pendant descorder:

anon. 3-st. Motette *En ce chant / Roissoles ai / DO[minus]* (Mitte 13. Jh.), Text des Triplum: En ce chant / Que je chant / Faz acorder / Sans descorder / Ce novel deschant (zit. nach: H. Tischler, *The Earliest Motets...*, New Haven, Conn. u. London 1982, 874);
Alexandre du Pont, *Roman de Mahomet* (1258), Verse 46 f.: Il savoit tous chans acorder / Par musike, sans descorder (ed. Reinaud/Michel, Paris 1831, 97).

Der folgende Beleg mit dem theologischen Bild einer richtig gestimmten Harfe, die Wohlklang erzeugt, als Notwendigkeit für den Menschen, seine Seele in Einklang mit Gott zu bringen, interessiert nicht nur wegen der Bezeichnung temprer für das Stimmen von Instrumenten; vielmehr tritt acorder hier bereits doppeldeutig, nämlich ebenfalls in Verbindung mit Konsonanzen auf (vgl. unten, II. (1)):

Pierre d'Abernon/de Peckham, *La Lumière as Lais* (1267) IV, 7, 5 *Coment l'em deit temprer la harpe*: Ky deyt harpe dreyt temprer, / Pur fere la en acord suner, / Les cordes couient si adrescer / Ke chescune acorde a sun per, / Solum dreyte proporciun. / Ke le oreylle iuge en le sun, / E sulum le art k'est troue / E par art de musike proue, / Ke deus acordent en diapason, / E deus en diatessaron, / E deus ausi en dyapente (zit. nach: Page, *op. cit.*, 115).

Die Ambivalenz von accordo bzw. accordare im Sinne von harmonischem Einklang und Stimmen der Instrumente exemplifiziert die erste ital. musiktheoretische Quelle überhaupt für diesen Begriff aus den frühen 1520er Jahren:

P. Aaron, *Thoscanello de la mvsica* (Venedig 1523) II, 16: per la qual cosa considerando solamente parte per parte, cioè quando si fà il tenore, se tu attendi solo ad accordare esso tenore, et cosi il simile del controbasso, conuiene, che ciascuna parte de gli luochi concordanti patisca (f. I'); vgl. das Zitat unten, I. (2).

In der Folgezeit dehnt sich die Bedeutung von accord in der Weise aus, daß nun gleichfalls auf eine poetische Form Bezug genommen wird; außerdem intensiviert sich die angedeutete Verbindung zum mus. Konsonanzbegriff:

Ronsard, *Consolation à la Royne de Navarre...* (1550): Vien à moy mon Luth, que j'accorde / Une Ode pour la fredonner (Œuvres complètes. Texte de 1578, ed. Vaganay, Bd. III, Paris 1923, 92);
M. de Menehou, *Novvelle Instrvction Familière...* (Paris 1558) XIII *Pour apprendre à accorder les quatre parties*: Il est de besoing à celuy (qui desire accorder ensemble les quatre parties) de regarder la plus basse note de la Bassecontre, & la plus haute du Dessus... (f. B ij');
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619) I, 2: Die Engelländer nennens gar *apposite à consortio* ein *Consort*, Wenn etliche Personen mit allerley *Instrumenten...* zusammen in einer *Compagny* vnnd Gesellschafft gar still/ sanfft vnd lieblich *accordiren*, vnd in anmutiger *Symphonia* mit einander zusammen stimmen (5).

Seit dem 18. Jh. ist die genannte allgemeine Bedeutung obsolet, begegnet nur noch vereinzelt und dann namentlich im lexikalischen Bereich:

WaltherL (Lpz. 1732): *Accordant, Accordante (gall.) Adject. ad concentum aptus (lat.)* übereinstimmend, zusammenstimmend (7 a);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Accord*: La même expression s'emploie pour deux Voix qui chantent ensemble, pour deux Sons qui se font entendre à la fois, soit à l'Unisson, soit en Contreparties (23);
J. K. G. Jacobsson, *Technologisches Wörterbuch* V (Bln u. Stettin 1793): Accordiren, (Musiker) heißt, wenn Sänger und Instrumentalisten sich in guter und richtiger Zusammenstimmung hören lassen (19 b).

(2) Eng verzahnt mit der im vorangehenden Abschn. dargestellten Bedeutung hängt die seit der ersten Hälfte des 13. Jh. zuerst im altfranz. Sprachraum nachzuweisende und bis in die heutige Zeit zu verfolgende Verwendung von accorder bzw. accord im Sinne von STIMMEN ODER STIMMUNG MUSIKALISCHER INSTRUMENTE zusammen, womit also das nomen actionis (das Aufeinanderabstimmen) gleichermaßen gemeint ist wie das nomen acti (die daraus resultierende Übereinstimmung). (Insbesondere in diesem Fall mag ein Einwirken von lat. chorda bzw. franz. corde, Saite, auf Wortbildungen mit dem Etymon cor vorliegen.)
Zum Teil in Verbindung mit corde oder mit dem Synonym atemprer (Thomas, *Chanson de Horn*, Mitte 12. Jh. bzw. vor 1170, Vers 2810: „La pucele ad [i]dunc sa harpë atempréé", ed. Pope, Oxford 1955, 96) taucht der entsprechende Ausdruck in der Prosaversion des *Roman de Tristan* (zw. 1215 u. 1235) auf:

Lors prent sa harpe tout maintenant et le conmence a acorder les cordes desus a cele desous, com chil ki bien le savoit faire, car trop en estoit outreement boins maistres. Et quant il les ot bien acordees, cil de laiens se conmenchent tout a taire por oïr k'il vaura dire (T. IV, ed. Ménard, Genf 1991, 343: 243,29 ff.; ähnlich in T. VI, ed. Baumgartner/ Szkilnik, Genf 1993, 250: 98,21 ff.);
La damoisele prent le harpe et le peletron, qui de fin or estoit, et atempra sa harpe au miex qu'ele sot, si que les cordes desus s'acorderent a celes desous par droite acordance de sons de musique (T. VII, ed. Queruel/Santucci, Genf 1994, 296: 167,1 ff.); vgl. *Le Roman de Flamenca* (zw. 1230 u. 1250; ed. Gschwind, Bern 1976, I, 39: „l'us [mena] mandura e l'autr'acorda / lo sauteri ab manicorda"), u. Pierre d'Abernon/de Peckham (zit. oben, I. (1)).

Andere Quellen aus dem 14. Jh. bezeugen entsprechende span. und engl. Begriffswörter oder (auch in diesem Fall) descort als Pendant zu acort:

Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor* (1330): Para los estrumentes estar bien acordados / a cantares algunos son más apropïados (ed. Corominas, Madrid 1967, 567);
G. de Machaut, *Dit de la harpe* (vor 1377), Verse 248 ff.: Scens tout premiers a la charge et la cure / Que les cordes soient bien en acort, / Si qu'on n'i puist trouuer aucun descort (ed. K. Young, in: *Essays in Honor of A. Feuillerat*, hg. von H. Peyre, New Haven, Conn. 1943, 10);
G. Chaucer, *The Parlement of Briddes, or the Assembly of Foules* (um 1382), Verse 197 f.: On instrumentes of strynges in acorde / Herde I so pley a ravysshinge swetnesse (The Poetical Works IV, ed. Morris, London 1884, 57).

Im musiktheoretischen Kontext begegnen seit dem frühen 16. Jh. Verb und Substantiv, manchmal (wie bei Aaron oder Zarlino) zusammen mit gleichbedeutenden Ausdrücken, wobei dem Gegenstand zumeist eigene Abschnitte gewidmet werden, wenn der betreffende Ausdruck nicht gar im Titel einschlägiger Instrumentalschulen erscheint:

P. Aaron, *Thoscanello de la mvsica* (Venedig 1523) II, 41 *Della partecipatione et modo daccordare listromento*: Adunque auertirai che in tre parti faremo il nostro accordo, et partecipatione, perche uolendo tu, che non sai: accordare et partecipare. il tuo istromento, bisogna che prima consideri la chorda, ouer positione chiamata C fa ut... (f. M iii');
S. Ganassi, *Regola Rvbertina* I (Venedig 1542), cap. VII *Parlamento di peruenir su lo acordo*, cap. VIII *Modo de l'accordarlo solo*, u. cap. XI *Modo d'accordarli tutti insieme*;
Ph. Jambe de Fer, *Épitome mvs. des tons, sons et accordz...* (Lyon 1556), Abschn. *La manière d'accorder les violes...* (56) u. *Les accords & tons des Violes* (58);
G. Zarlino, *Le Istitvtioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 42 *Quel che si dee osseruare nel temperare, ouero accordare gli Interualli di ciascuno Istrumento arteficiale moderno...* (126);
A. le Roy, *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature, à bien accorder, conduire et disposer la main sur le cistre* (Paris 1565);
M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traité des instr. à chordes* II, Proposition 11 *Enseigner la manière d'accorder le Luth en toutes sortes de façons*: Cette Proposition contient deux parties, dont la premiere comprend tout ce qui concerne l'accord du Luth, lequel est commun & ordinaire, ou nouueau... (86);
J. Denis, *Traité de l'accord de l'espinette* (Paris [2]1650).

Bei Mersenne ist überdies ein enger Konnex mit accord im Sinne von harmonischem Einklang (vgl. oben, I. (1)) erkennbar, wenn er im zweiten Teil der lat. verfaßten *Harmonicorvm libri XII* (ed. aucta Paris 1648) als Übers. für Accord „Concentus, Harmonia" angibt (9), demnach alle drei Ausdrücke gleichsetzt, genauso wie er die franz. Bezeichnung „Accord à vuide" für den auf den leeren Saiten eines Instruments angeschlagenen Klang mit „Concentus liber" überträgt (ibid.; vgl. WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Accord à l'ouvert*).
Die offenbar einzigen Belege für entsprechende lat. Begriffswörter im terminologischen Sinne finden sich bei A. Kircher, hier alternativ zu concordatio bzw. concordantia:

Musurgia universalis (Rom 1650) VI, 2, 1, Abschn. *Methodus accordandi Instrumentum...*: Varij modi concordandorum Instrumentorum à varijs traduntur... (I, 462); vgl. die Angaben „Accordatio Cytharæ vltramontanæ" u. „Concordatio cytharæ Italicæ" (479);
vgl. Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701): Accord vocatur tota instrumenti alicujus Musici, exempli gratiâ, Testudinis, Fidium &c. ex consensu & communi acceptione Musicorum concordatio. Aliud ordinarium, aliud extraordinarium (1).

Das seit dem frühen 16. Jh. beliebte Um- bzw. Verstimmen einer oder mehrerer Saiten entweder für einen Teil einer Kompos. oder für das gesamte Stück wird im Ital. mit dem Adjektiv descordato bezeichnet, so im Vermerk „Bordon descordato" für die um einen Ganzton herabgestimmte tiefste Saite in Fr. Spinacinos *Intabulatura de lauto. Libro secondo* (Venedig 1507, f. EE 3 u. f. FF 3'); aus descordato leitet sich unter Wegfall des Präfix der noch heute gängige Ausdruck scordatura her. Jene Praxis führt zu einer Vielzahl verschiedener Stimmungen, was bei Mersenne und Janowka mit der Dichotomie gewöhnlich – ungewöhnlich anklingt. So liegt für gewisse Instrumente noch lange Zeit keine einheitliche Stimmung vor, weshalb L. Mozart im Blick auf die Viola d'amore betont: „Dieses Instrument leidet viele Verstimmung" (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 4). Der etwas willkürliche Gebrauch von Umstimmungen scheint sich in einem indifferenten Wortgebrauch niederzuschlagen; G. Arnold beispielsweise setzt Verstimmung und Accord synonym:

Psalmi de Beata Virgine (Innsbruck 1662), Vorw.: In hiebey gesetzter *Vesper* wird denselben zu lieb, die Verstimmung der *Violin* oder Geigen anweisend an die Hand geben, weilen solche obvermeldte Verstimmungen, oder *Accord*, wie man dergleichen nennen mag, noch wenig in offentlichen Truck verfertiget worden, hab ich mich vnterstanden solches werckstellig zu machen, damit ein oder ander Liebhaber dergleichen Sachen besser begreiffen/ vnd die jezuweilen vorfallende Fähler verhütet werden möchten. Als wolle erstlich derselbe in obacht nemmen, wie der *Accord* oder Verstimmung hiebey gesetzt stehet... (zit. nach: Moser 1918/19, 576).

Angaben wie die von Vivaldi und Bach zu zwei ihrer Kompos. wiederum lassen vermuten, daß negative Ausdrücke wie scordatura oder discordable eher für die Handlung selbst (das Umstimmen), accordatura oder accord hingegen für das Resultat (die nach bestimmten Vorgaben erfolgte und damit sozusagen reguläre Umstimmung der Saite[n]) gebraucht werden:

A. Vivaldi, Konzert d-moll für Viola d'amore u. Streicher (PV 289/RV 393), im Autograph mit der vorangestellten Anm. „Accordatura [folgt „accord" in d-moll] Senza Scordatura" (zit. nach: P. Ryom, *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi*, Kopenhagen 1986, 486); die Angabe impliziert, daß diese Stimmung damals zum Standard wurde;
J. S. Bach, Suite Nr. 5 c-moll für Violoncello solo BWV 1011 (um 1720), mit der Bemerkung „Discordable" zu Beginn und der anschließenden Angabe „Accord [folgt: C G d g]" (Neue Ausg. sämtlicher Werke VI, 2, Kassel 1988, 32).

Seit dem 18. Jh. ist die Bezeichnungsweise außer in lexikalischem Rahmen nur noch im romanischen und gelegentlich im angelsächsischen Sprachgebiet anzutreffen (vgl. Lit.). H. Chr. Koch indessen dokumentiert für accordando eine neue Bedeutungsnuance (vgl. etwa die zweimalige Angabe „accordano" [sic] im Finale Takte 430 u. 446 des ersten Aktes von W. A. Mozarts *Don Giovanni* [1787]; Neue Ausg. sämtlicher Werke II, 5, 17, Kassel 1968, 220 bzw. 222):

KochL (Ffm. 1802): *Accordando*, stimmend. Dieser Ausdruck kömmt zuweilen in Tonstücken von komischem Charakter vor, wo das Zusammenstimmen der Bogeninstrumente nachgeahmt werden soll, und wobey die Saiteninstrumente blos die leeren Saiten einige Takte

nach einander auszuhalten oder anzustreichen haben, und der Ausdruck *accordando* anzeigen soll, daß diese Noten nicht sanft fortklingend ausgehalten, oder wie gewöhnlich gestrichen, sondern wie bey dem Einstimmen traktirt werden sollen (59); vgl. die Art. *Accordando* in G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835, 42 f.), u. BernsdorfL I (Dresden 1856, 48).

Lit.: O. Fleischer, Denis Gaultier, VfMw II, 1886; A. Moser, Die Violin-Skordatur, AfMw I, 1918/19; D. Boyden, Art. Scordatura, MGG XII, 1965, u. New GroveD XVII, 1980; BassoD, Il Lessico I bzw. IV, Turin 1983/84, Art. Accordatura u. Scordatura; New HarvardD, Art. Accords nouveaux, Cambridge, Mass. u. London 1986; P. Barbieri, L'accordatura strumentale in Toscana..., in: Musicologia humana. Studies in Honor of W. and U. Kirkendale, „Historiae Musicae Cultores" Bibl. LXXIX, Florenz 1994.

(3) Im Sinne eines ‚harmonischen Übereinstimmens' mehrerer Musikinstrumente tritt Accort bzw. accord im frühen 17. Jh. für die Zusammenstellung ihrem Tonumfang nach verschiedener Instrumente ein und derselben Familie auf, womit ein Einwirken der beiden bisher behandelten Verwendungsweisen von accord anzunehmen ist, wie auch das dtsch. Äquivalent Stimmwerk zu erkennen gibt, dessen frühester bislang bekannter Beleg von 1612 datiert (vgl. G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Johann Friedrich 1608–1628*, Württembergische Vierteljahrsh. für Landesgesch. N. F. XX, 1911, 204).
Im ersten Bd. seines *Syntagma mus.* verweist M. Praetorius auf den im zweiten Bd. zu erörternden Ausdruck Accort, den er dort abgrenzt von Sorten als Bezeichnung für einzelne Untergruppierungen innerhalb eines Accorts:

op. cit. I (Wittenberg 1614/15), *Index generalis*: Wie die Wörter/ *Instrument* vnd *Instrumentist, Accort, Sorten* vnd *Falsett* Stimmen/ in Pfeiffen vnd andern *Instrumenten* zu verstehen seyn (f. c);
op. cit. II (Wolfenbüttel 1619) II, 1: Ein *Accort*, ist ein gantz Stimmwerck von Pfeiffen/ Fagotten vnnd andern Instrumenten; do vom vntersten Baß vnd der grösten Pfeiffen an/ immer eine nach der ander/ biß zur kleinesten Discant Pfeiffen folget.
Sorten aber ist nur eine einige Art von Pfeiffen in demselben *Accort*... (12; aus der beigefügten Tabelle geht hervor, daß beispielsweise bei Querflöten zu einem „gantzen *Accort*" acht Instrumente gehören, die sich wiederum in „Dreyerley Sorten", zwei „*Discant*", vier „*Alt. Tenor*" und zwei „*Baß*", zusammenfassen lassen [13]);
op. cit. III (Wolfenbüttel 1619) III, 7: Es rührt aber alle *difficultet* vnd *incommoditett* daher/ daß die *Sorten* fast in allerley *Instrumenten Accorten* durch *Quinten* voneinander gestimmet seyn... (166); bevor die Bezeichnung Sorten verschwindet, erscheint sie gelegentlich in der Version Consort (bei Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae*, Freiberg [8]1632 [vgl. H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, 53], oder J. M. Corvinus, *Heptachordum danicum*, Kopenhagen 1646, 193; vgl. → *Consort* I. u. II.).

Diese Bedeutung von Accort wird von der mus. Lexikographie – teilweise mit bislang nicht zu verifizierenden Datierungen – bis in die heutige Zeit tradiert:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Accordo*: *Accord* bedeutet auch ein gantz Stimm-Werck von allerhand Pfeiffen, zum Exempel Fagotten, Posaunen, und so fort (7 a);
BernsdorfL I (Dresden 1856): *Akkord*, in besonderer Bedeutung, jetzt nicht mehr gebräuchlich, bezeichnete im spätern Mittelalter bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts drei oder vier Instrumente einer und derselben Art, nur in Rücksicht auf den Tonumfang verschieden, so daß man auf dem höchsten den Sopran, auf den übrigen die anderen Stimmen vortragen konnte. Man nannte eine solche Zusammenstellung auch ein S t i m m w e r k, und könnte z. B. in gewisser Beziehung das moderne Saitenquartett, auch wohl die Zusammenstellung von vier Hörnern, oder drei Posaunen etc. einen Akkord, ein Stimmwerk, nennen (117);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Akkord*: Im 15.–17. Jahrh. so viel wie ein Chor von Instrumenten derselben Familie, aber von verschiedener Größe, auch ein „Stimmwerk" genannt... (15 a); vgl. BassoD, *Il Lessico* I (Turin 1983, 17 a).

II. Im eigentlichen musikterminologischen Sinne bedeutet accord das simultane Zusammentreffen von mehreren Tönen unterschiedlicher Tonhöhe. In einer ganz unspezifischen Art begegnet der Plural acors etwa in der anon. Ballade *Pour haut et liement chanter* (frühes 15. Jh.), deren Text diverse Anweisungen enthält wie die folgende: „Les acors tres bien moderer" (CMM 21, III, 36).

*

Exkurs: In naher Beziehung zu accord für einen Zusammenklang stehen zwei Instrumentenbezeichnungen, zum einen ital. accordo als Synonym für Lira da gamba, das im 16./17. Jh. verwendete und wegen seiner „typischen mehrsaitigen (Spiel-)Technik" solchermaßen genannte Baßinstr. der Lira-Familie:

WaltherL (Lpz. 1732): *Accordo*, ist ein mit 12. biß 15. Saiten bezogenes grosses Italiänisches Baß-Instrument, so mit dem Bogen *tractir*t wird, und zwar so, daß er 2 biß 3. Saiten zugleich *touchi*ret (7 a); vgl. die Erklärungen „daß jeder Bogenstrich ein musikalischer Accord ist" oder „Vorzüglich wurde es [sc. das Instr.] zum mehrstimmigen Spiele... verwendet" in den ansonsten ähnlich lautenden Art. *Accordo* in der *Dtsch. Encyclopädie* I (Ffm. 1778, 173 b) bzw. im MendelL I (Bln 1870, 28);
BassoD, *Il Lessico* II (Turin 1983), Art. *Lira*: Il membro più grave della famiglia era la *Lira da gamba*, anche detta *lirone*..., ovvero *accordo* (dalla sua tipica tecnica policordale)... (731 a).

Zum anderen handelt es sich um die dtsch. Bezeichnung Akkordeon (franz. accordéon, engl. accordion) für die Hand- oder Ziehharmonika, 1829 von C. Demian in Wien erfunden, der das Instrument unter dem Namen Akkordion hat patentieren lassen und der in seinem Patentgesuch hervorhebt:

Daß man durch einen Claves einen ganzen Accord spielen kann glauben wir als die vorzüglichste Neuheit angeben zu können (zit. nach: M. Dunkel, Art. *Harmonikainstr.*, MGG, Sachteil d. 2., neubearb. Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996, 197).

*

(1) Seit etwa 1250 wird accord auf den ZUMEIST FÜR EINE KONSONANZ ANGESEHENEN ZWEIKLANG angewendet. Diese Einschränkung bekunden wiederholt Quellen, in denen die entsprechenden Begriffswörter Äquivalente für concord bzw. concordare sind und damit zu descort oder discord bzw. discordare kontrastieren.
Eine genaue Trennung dieser Bedeutung von der in I. (1) dargestellten erweist sich in frühen Texten (etwa von dem ebenda zit. Pierre d'Abernon/de Peckham) mitunter als genauso schwierig, wie der Nachweis für eine explizite Übereinstimmung von accord und konsonanten Intervallen zu erbringen ist; so meint Gonzalo mit „harmonierenden Tönen" die nachfolgend genannten Intervalle Quinte und Oktave:

Peire de Corbian, *Thezaur* (um 1250), Verse 253 f.: Mais la quarta e la quinta, quel son entreferens, / S'acordon per descort ab leis mult doussamens (ed. Jeanroy/Bertoni, Annales du Midi XXIII, 1911, 456);
Gonzalo de Berceo, *Milagros de nuestra señora* (um 1255): Nunqua udieron omnes organos más temprados, / Nin que formar pudiessen sones más acordados. / Unas tien la quinta, e las otras doblavan, / Otras tenien el punto, errar no las dexavan... (ed. Solalinde, Madrid 1922, 2 f.).

Seine eigentliche Bedeutung erhält der Begriff erst im Verlauf des 14. Jh. in musiktheoretischem Rahmen, wobei aber die Implikationen anscheinend aufgrund nationalsprachlicher oder geographischer Unterschiede differieren. Genau dem Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Volentibus introduci in arte contrapunctus" (14. Jh.; CS III, 23 b f.) entsprechend, handelt der altfranz. sogenannte Anon. XIII (aus CS III) von 13 acors als den möglichen Zweiklängen innerhalb einer Oktave, die er in drei vollkommene, vier unvollkommene und sechs dissonante klassifiziert, womit der Ausdruck in einem eigentümlichen Spannungsfeld zwischen speziell konsonantem Zusammenklang und Zweiklang überhaupt steht:

Traité de deschant (Mitte 14. Jh.; G. Reaneys Datierung „around 1320–30" in CSM 36, 65, erscheint als zu früh): Encore est a sauoir que de ces xiij especes deuant dites sont fais xiij acors: iij parfais et iiij imparfais et vj dissonans. Les iij parfais sont vnisson, quinte et double. Les imparfais sont deux tierces et ij sixtes. Les vj dissonans sont ij secundes, ij quartes et ij septimes (CS III, 496 b [emendiert nach Hs. Paris, Bibl. Nationale, lat. 14741 (olim St. Victor 680), f. 8']; vgl. CSM 36, 70).

Analog zur Aufgliederung von neun Konsonanzen in dem vermutlich um 1380 im engl. Sprachgebiet abgefaßten *Quartum principale* (II, 21; CS IV, 281 b) kennt demgegenüber der Engländer R. Cutell neun acordis eindeutig im Sinne von Konsonanzen im Doppeloktavraum, von denen fünf (drei ganz und zwei weniger) vollkommen sowie vier unvollkommen sind:

unbetitelter Diskant-Trakt. (2. Hälfte 14. Jh.): It is to wit that there are 9 acordis in discant, that is to say: 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15; of the whilke 9: 5 are perfite acordis and 4 imperfite. the 5 perfite are: 1, 5, 8, 12, 15 and of these 5: 3 are ful acordis, that is to say 1, 8 and 15, and 2 are lesse perfite, that is to say 5 and 12.
And 4 imperfite acordis are theis: 3, 6, 10, 13 (ed. Bukofzer, *Gesch. d. engl. Diskantes u. d. Fauxbourdons...*, Sammlung musikwiss. Abh. XXI, Straßburg 1936, 141); vgl. L. Power, unbetitelter Kontrapunkt-Trakt. (zw. 1410 u. 1420; ed. Meech, *Three Mus. Treatises in Engl. from a Fifteenth-Cent. Ms.*, Speculum X, 1935, 242), anon. Diskant-Trakt. mit dem Incipit „Here begynnes a shorte tretys" (frühes 15. Jh.; ed. Bukofzer, *op. cit.*, 143 f.) u. Anon. (Pseudo-Chilston), Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Here folwith a litil tretise" (Mitte [?] 15. Jh.; ed. Meech, *op. cit.*, 258).

Seit 1550 begegnet accord bzw. accordo öfter in der franz. und ital. Musiktheorie, zuweilen mit dem Pendant discord oder der Dichotomie vollkommen – unvollkommen:

L. Bourgeois, *Le droict chemin de mvsiqve* (Genf 1550) II: ...ce'sta [sic] dire vn accord melodieux, composé de diuers sons, comme de tierces, quintes, sextes, octaues, &c. (f. B'); ibid. X: A cause que la premiere est vn accord, & que la seconde est le plussouuent vn discord, ou (comme on dit) vn faux accord (f. C 8);
Ph. Jambe de Fer, *Épitome mvs. des tons, sons et accordz...* (Lyon 1556): P. Qu'est ce que Consonance? I. Ce sont accords. P. Qui sont ces accords. I. Perfaictz, & Imparfaictz. P. Combien sont ilz en nombre? I. Cinq. P. Nommez les. I. Perfaicts, Vnison, Quinte, Octaue. Toutefois que vnison ne doit estre estimé accord pour raison qu'il n'a harmonie de diuers tons comme les autres... (65);
G. Zarlino, *Le Istitvtioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 58: Ma perche li Musici costumano di dar principio alle loro Compositioni il più delle volte per il Tenore; & dipoi pongono il Soprano, alquale aggiungono il Basso, & vltimamente l'Alto; hauendo io di sopra mostrato molti essempi, contenuti tra queste due parti; cioè tra'l Soprano, & il Tenore; però non accade, se non porre la sottoposta Tauola, nella quale si potrà comprendere senza molta fatica tutti gli accordi, che potranno fare le parti aggiunte insieme alle due nominate, siano quanti si vogliono. Et hò tenuto tale ordine, di porre primieramente gli accordi, che danno insieme il Soprano col Tenore, di poi quanto potrà essere il Basso lontano dal Tenore nella parte graue; accioche il tutto si accordi; & cosi stante le nominate parti, quello che fà dibisogno, che sia l'Alto sopra'l Basso, accioche l'harmonia venghi ad esser perfetta (240).

Ende des 16. Jh. begegnen entsprechende Begriffswörter auch im Engl.; Th. Morley verwendet zwar zunächst in üblicher Weise con- oder discord für Konsonanzen bzw. Dissonanzen, wählt dann aber –

als diesen beiden Ausdrücken gleichsam übergeordnet – für den Zweiklang an sich die Bezeichnung cord (in den betreffenden unpaginierten Anm. sogar mehrfach in der Version chord):

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Mvsicke (London 1597) II: The first waie wherein we shew the vse of the cordes, is called Counterpoint: that is, when to a note of the plainsong, there goeth but one note of descant (71; vgl. die NA, hg. von R. A. Harman, London u. New York [2]1963, 142 u. 205 f.); vgl. J. Coprario, *Rules how to Compose* (um 1614; ed. Bukofzer, Los Angeles 1952, f. 2').

Die indifferente Verwendung von accord, als Bezeichnung entweder für eine Konsonanz oder den Zweiklang überhaupt (dann mit der Unterteilung in gut – schlecht oder falsch für Konsonanzen bzw. Dissonanzen) sowie im Kontext der Begriffe Harmonie und Symphonie, zeigt sich exemplarisch bei A. Parran:

Traité de la mvsiqve théor. et pratiqve (Paris 1639) II, 4: Si vous pinsez deux chordes d'vn instrument musical, ces deux sons se rencontreront: que s'ils sont comensurables, & bien proportionez, ils se mesleront, & produiront vn accord merueilleusement agreable: au contraire s'ils sont disproportionez, & incommensurables, ils vous rendront vne dissonance fort rude, & insuportable au sens (25);
Le mot d'Harmonie qui signifie conuenance, composition, ou accord de sons differens, vient du verbe Grec *armazo* qui signifie conuenir, ou accorder...
Elle est encore appelée Symphonie, qui signifie accord de Musique du verbe Grec *symphonin* c'est a dire accorder, & chanter ensemble (28);
ibid. II, 5: Voicy donc par ordre tous les accords bons, & mauuais, auec leur proportions... [folgt Auflistung aller möglichen Zweiklänge] (30);
ibid. III, 1: 1. Les bons accords sont l'Octaue, la Quinte, la Quarte, la Tierce, la Sexte, & leurs repliques.
2. Les faux accords la Seconde, la Septiesme, auec leurs repliques, & la Quarte, laquelle aucune fois passe pour Dissonante a l'opinion de quelques vns (51).

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. wird accord immer häufiger auch auf drei- und mehrtönige Zusammenklänge übertragen (vgl. unten, II. (2)(a)), ein Bedeutungswandel, der etwa um 1720 als abgeschlossen gelten kann; gleichwohl wird bis ins 20. Jh. hinein an der Bezeichnung für Zweiklänge festgehalten, teilweise unter Vorbehalt oder mit dem Hinweis auf den fragmentarischen Charakter (zu zwei weiteren Stellungnahmen vgl. unten, gegen Schluß von II. (2)(b)):

J. L. de Béthisy, *Expos. de la théorie et de la pratique de la musique* (Paris [1754] [2]1764) II, 1 *Des accords formés par deux notes*: Deux sons suffisent pour former un accord. Mais cet accord n'est qu'une partie d'un accord composé d'un plus grand nombre de sons. C'est pourquoi on divise les accords en accords complets & accords incomplets (58);
Dtsch. Encyclopädie I (Ffm. 1778), Art. *Accord*: Ein Accord kann aus 2, 3, 4, 5 und mehr Tönen bestehen, je nachdem es die Composition erfordert (171 b);
J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.* I (Paris 1803) XXIV: Nous avons déja observé que nous regardions comme un véritable Accord même l'ensemble de deux Notes, lorsqu'il est employable, en cette qualité, dans la composition à deux Parties (226);
Ph. de Geslin, *Cours d'Harmonie* (Paris 1826): Deux sons qui s'accordent ensemble forment un accord, mais on est convenu de se servir dans ce cas du mot consonnance; le nom d'accord est réservé spécialement pour un ensemble plus considérable, trois sons au moins (7 f.);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Accordo*: Generalmente s'intende sotto il vocabolo Accordo l'unione simultanea di due o più suoni... (I, 14);
New GroveD (London 1980), Art. *Chord*: The simultaneous sounding of two or more notes (IV, 339 a).

(2) Erst seit Mitte des 17. Jh. wird unter accord speziell der ALS BESTIMMTE EINHEIT APOSTROPHIERTE MINDESTENS DREITÖNIGE ZUSAMMENKLANG verstanden, der nun als primär gegebenes Klanggefüge und nicht mehr als Intervallkomplex angesehen wird. In dieser Bedeutung wird accord zu einem der zentralen Termini der modernen Harmonielehre.

*

Exkurs: Daß in der Musiktheorie drei- und mehrtönige Zusammenklänge bis in die Mitte des 17. Jh. nicht mit franz. accord oder einem anderen nationalsprachlichen Äquivalent bezeichnet werden, wo doch erste Anzeichen für ein präzises Akkordbewußtsein seit der Wende zum 16. Jh. datieren (vgl. B. Ramis de Pareja, *Musica pract.*, Bologna 1482, II, 1, 1 f. [vgl. Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 62 ff.], oder Fr. Gafori [siehe unten]), läßt sich verschieden begründen: erstens auf sprachlicher Ebene, indem musiktheoretische Texte noch lange Zeit vorwiegend in lat. Sprache verfaßt wurden, die eben in diesem Kontext kein entsprechendes Äquivalent kennt.
Zweitens galt eine Komposition bis ins 18. Jh. hinein primär als ein Zusammensetzen mehrerer Stimmen (→ *Compositio* III. (1)), was bei G. Zarlino (zit. oben, II. (1)) ebenso unmißverständlich zum Ausdruck kommt wie bei anderen Theoretikern, etwa M. Schanppecher (*Musica figurativa*, in: *Opus aureum musice*, hg. von N. Wollick, Köln 1501, IV, 5), P. Aaron (*Thoscanello de la musica*, Venedig 1523, II, 21 ff.), oder Auctor Lampadius (*Compendivm musices*, Bern 1537, f. F vi ff.), die die Möglichkeiten, wie einem Intervall weitere Töne hinzugefügt werden können, in bisweilen recht schematischer Form auflisten; ein Zusammenklang wurde als Intervallkomplex aufgefaßt, so daß jeweils nur das Verhältnis zweier Töne, oftmals im Sinne von Konsonanz und Dissonanz, angesprochen werden mußte, wofür neben anderen Ausdrücken accord(o) diente (vgl. den vorangehenden Abschn.).
Drittens verfügten die Autoren zur Benennung drei- und mehrstimmiger Zusammenklänge über etliche, im folgenden selektiv angeführte Begriffe, zu denen vereinzelt accord(o) für Zweiklänge kontrastiert:

concentus –

Gafori, *De harmonia mus. instr. opus* (Mailand 1518) III, cap. 10 *Quod Tres soni secundum Geometricam medietatem simul ducti dissonum efficiunt concentum* u. cap. 11 *Tres soni Harmonica medietate dispositi & simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt*;

vgl. J. Chr. Stierlein, *Trifolivm mvs.* (Stuttgart 1691, 26: „concent"), u. G. Muffat, *Regulæ Concentuum Partituræ* (hs. 1699; ed. Federhofer als: *An Essay on Thoroughbass*, MSD 4, 1961, 39 ff.) –;

harmonia –

P. de Tyard, *Solitaire second, ou prose de la musique* ([Lyon 1555] Paris ²1587): Harmonie contient du moins deux consonances, et consonance n'est autre chose qu'un accord. Comme on diroit, une quinte est un accord ou consonance... Mais si vous sonnez dessus la quinte une quarte, ou une quinte entre les deux extremes de la double, c'est une harmonie composée de deux consonances... (ed. Yandell, Genf 1980, 82 f.);
vgl. G. Zarlino, *Le Istitvtioni harmoniche* (Venedig 1558, 243; auch 80 u. 181 f.), und die Identifizierung mit Akkord bei V. Manfredini, *Regole armoniche...* (Venedig 1775, 31: „L'Accordo è lo stesso che l'Armonia; cioè un'unione di più suoni espressi nel medesimo tempo"), G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (zit. unten, II. (2)(b)), oder J. Chr. Lobe, *Katechismus d. Kompositionslehre* (Lpz. 1863, 8 f.) –;

syzygia (von griech. συζυγία, enge Verbindung) –

R. Schlick, *Exercitatio qua musices origo* (Speyer 1588; vgl. B. V. Rivera, *Johannes Lippius and His Mus. Treatises...*, Diss. Rutgers Univ., N. J. 1974, 212); vgl. H. Baryphonus, *Pleiades musicæ* ([Halberstadt 1615] Magdeburg 1630, VI, 1 *De consonantiarum syzygiis*);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Sysygia*: Terme formé du Grec, pour signifier, *l'Assemblage de plusieurs Sons entendus tous à la fois, & tellement proportionnez entr'eux qu'ils fassent plaisir à l'oreille.* C'est ce que les anciens Grecs, comme on le croit communément, ne connoissoient point, & ce que les Modernes nomment ACCORD (147) –;

trias –

J. Lippius, *Synopsis mvsicæ novæ* (Straßburg 1612, Abschn. *De triade musicâ*, f. F 4 ff.).

Insbesondere in der dtsch. Musiktheorie figuriert in der Zeit bis zur endgültigen Etablierung des Begriffs Accord (vgl. unten, II. (2)(a–b)) diese Vokabel bloß als eines von mehreren Synonymen, die wiederum der Generalbaß- und Kompositionslehre (Griff bzw. Satz) entstammen:

A. Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anm. u. Regeln wie d.* Bassus continuus *oder General-Baß wol könne* tractiret *werden* (Aschersleben 1698): Erstlich ist zu wissen/ daß zu jeglichem *Clave* so im *General*-Basse vorkömmt/ eine *Octava, Qvinta* und *Tertia... ordinarie* muß gegriffen werden... [folgt Notenbeispiel] Dieses sind drey *ordinar* Griffe/ oder Sätze/ und kan dadurch ein schlechter *Contrapunct absolvi*ret werden...
Diese Griffe/ können meist allein in der rechten Hand genommen werden/ denn wann etwa Lauff-Werck vorfället/ da die *accorden* stehen müssen/ so bleibet die Lincke frey... (9);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Die *Trias Harmonica*, welche man auch *Concentum, Syzygiam perfectam*, oder *ob excellentiam*, den *Accord* nennet/ bestehet aus dreyen zusammenklingenden Thonen... (108);
vgl. J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.* (zit. unten, II. (2)(b)).

*

(a) Bis in die 1720er Jahre eignet der Bezeichnung accord eine ÄQUIVOKE VERWENDUNG, indem sie zum einen für einen (konsonanten) Zweiklang beibehalten und zum anderen zunächst ohne weitere Reflexion von zwei- auf drei- und mehrtönige Zusammenklänge übertragen wird. Den Dokumenten zufolge scheint die Entwicklung vornehmlich von Generalbaßlehren in Frankreich auszugehen und von dort nach Deutschland und den gesamten europäischen Raum überzugreifen.
Fraglich ist die Bedeutung von accord ordinaire beispielsweise bei R. Ouvrad (*Secret povr composer en mvsiqve par vn art novveav*, Paris 1658), der doch an anderer Stelle das Partizip accordans in herkömmlicher Weise gebraucht entweder für das Zusammenstimmen von Tönen an sich („Ils [sc. sons] doiuent estre *Accordans*, pour frapper agreablement l'oreille", o. S.) oder für Konsonanzen (bei der Aufgliederung der Intervalle in „Accordans, Discordans & Mixtes", 3); darüber hinaus übernimmt er die von P. de Tyard und G. Zarlino her geläufige Verwendung von harmonie (vgl. vorstehenden Exkurs), wenn er mit „Harmonie parfaite bzw. imparfaite" (o. S.) einen Dreiklang mit Oktave und den Quartsextakkord belegt:

Outre ces changemens accidentaires qui paroissent par des marques estrangeres adjoûtées de nouueau à la Basse, qui obligent de changer les Accords ordinaires, il y a encore des Rencontres où la Basse touche des chordes qui ne peuuent souffrir l'accord ordinaire de la Quinte, & qui contraignent, au lieu d'elle, de mettre la Sixte, & bien souuent, au lieu de l'Octaue, doubler ou la 3e, ou la 6e, encore que l'8^e^ se puisse tolerer (25).

In den zw. 1655 u. 1665 zu datierenden und mit dem Namen J. P. Sweelincks verknüpften *Compos. Regeln* benennt zwar accord – freilich ohne definiert zu werden – Dreiklänge mit verdoppeltem Grundton, wobei aber immer noch von Intervallen („specien") ausgegangen wird, wie auch der letztgenannte, von Zarlinos einschlägigem Kap. aus *Le Istitvtioni harmoniche* (vgl. oben, II. (1)) abhängige Passus nahelegt:

Damit wir fortkommen zu der Composition mit Vieren: so muß man wißen, daß darinnen die zwey specien, oder accorde, die die principal Verenderung machen, nicht mangeln müßen, als nemblich die tertia und die Quint, oder die doppelten specien von denselben (Werken X, hg. von H. Gehrmann, s'Gravenhage u. Lpz. 1901, 32);
Unterschiedliche accorde, die man meiden und mit Vieren nicht gebrauchen soll [folgen verschiedene vierstimmige Zusammenklänge] (34);
Hier folgen die Accorde, die die Parteyen zusammen mögen machen, und wollen wir den anfang machen von dem Unisono (35).

Die ambivalente Anwendung von accord auf zwei- und drei- oder mehrtönige Zusammenklänge kennzeichnet nicht nur die Ausführungen von Fleury, der den Begriff in einfach und vollkommen unterteilt zur Bezeichnung eines Intervalls bzw. eines Zusammenklangs (bestehend aus Terz, Quinte, Oktave über

einem gegebenen Grundton), sondern auch noch die auf die Generalbaß-Bezifferung gemünzten von Delair, dem zufolge accord hinsichtlich einer Komposition einen zweitönigen und hinsichtlich des Generalbasses einen mehr als zweitönigen Zusammenklang impliziert:

N. Fleury, *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue* (Paris 1660): L'Accord simple n'est autre chose, generallement parlant, que le rapport qu'il y a d'vn Son à vn autre Son: Et cet Accord se fait d'vn Ton ou de plusieurs ensemble, & quelquefois d'vn Semyton (6);
Sur toutes les Nottes où il ne sera point parlé de la Sixte, l'Accord parfait y doit estre joüé, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte, & de l'Octaue (11);
D. Delair, *Traité d'Acompagnement pour le Théorbe, et le Clavessin* (Paris 1690): Il y à cette diference entre accord dans la composition et accord dans l'acompagnement, que le premier ne signifie qu'vne seule note, mais le second comprend de plus, les acompagnemens qui convienent à ladite note, par exemple le sexte dans la composition ne signifie que la sexte simplement au lieu que la sexte dans l'acompagnement comprend non seulement la sexte, mais aussi les accords qui la doiuent acompagner (22).

A. M. Bartolomi [recte: Bartolotti] wiederum differenziert bereits zwischen accord majeur und mineur für den Dur- bzw. Molldreiklang (*Table povr apprendre facilement à tovcher le théorbe svr la basse-continvë*, Paris 1669, 3; → *Dur* V. Exkurs), während – ähnlich wie Ouvrad – J. H. d'Anglebert mit accord naturel und imparfait die Grundstellung eines Zusammenklangs bzw. dessen Umkehrungen meint (*Pièces de clavecin... et les principes de l'Accompagnement*, 1689; ed. Rœsgen-Champion, Paris 1934, 136).
Unpräzise Bestimmungen lassen sich auch in der dtsch. und engl. Musiktheorie nachweisen:

G. Falck, *Idea boni cantoris* (Nürnberg 1688): *Accord* ist ein jede *Harmoni*sche Zusammen-stimmung... (203); tradiert von J. S. Beyer, *Primæ lineæ musicæ vocalis* (Freiberg 1703, *Appendix*, Art. *Accord*), u. J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 40);
J. C. Lange, *Methodus nova & perspicua in artem musicam* (Hildesheim 1688) VI: Wenn nun derselbe [sc. Gesang] wohl gefasset/ muß der *Accord*, so in der *Tertia* und *Quinta* drüber eigentlich bestehet/ entweder weich oder hart rein *formi*ret/ und allezeit *in mente* behalten werden (45);
G. Keller, *Rules for Playing a Thorow-Bass* (vor 1700; publ. als: *A Compleat method*, London 1707): By *Chords* is meant either *Concords* or *Discords*...
In common *Chords* which are the *3d*, *5th*, and *8th* avoid the taking two *5ths* or two *8ths*, together, not being allow'd either in Playing or Composition... (als Anh. in: W. Holder, *A Treatise of the Natural Grounds, and Principles of Harmony*, London ²1731, 159).

Wie neuartig die Bezeichnung accord – zumal gegenüber anderen – noch nach 1700 zu sein scheint, bezeugt Brossards (im vorstehenden Exkurs zit.) Äußerung von 1703 oder Matthesons Bemerkung 1721 zu einer in der Erstausg. von Niedts Schrift anderslautenden Kapitelüberschrift:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] ²1721, hg. von J. Mattheson): Die *Consonantien*, *l.[egge] Tertien*, *Quinten* und *Octaven*, die man nicht nöthig hat über den General-Baß zu zeichnen/ heissen/ mit einem aller Welt bekandten Worte/ der *Accord*. Warum denn eine solche περίφρασις? und noch dazu eine solche dunckele? (46, Anm. b).

(b) Die entscheidende und im folgenden maßgebliche Begriffsbestimmung liefert 1722 J.-Ph. Rameau, der accord definiert als „Anordnung mehrerer gleichzeitig gehörter Töne", für die ALS UNABDINGBARE VORAUSSETZUNG DER AUFBAU IN TERZEN UND EIN CENTRE HARMONIQUE ALS BEZUGSPOL gilt. Rameau zentriert den Begriff auf eine einzige Gestalt, von der alle anderen Zusammenklänge aufgrund der Beschränkung auf eine Terzteilung und der Umkehrungsmöglichkeit (→ *Inversio* III. (3)) abstammen:

Traité de l'harmonie (Paris 1722): Il n'y a qu'un seul *Accord* dont les autres proviennent, ils peuvent-tous se réduire en une division par Tierces, au moyen du Renversement... (ix a).

Jene Gestalt existiere in zwei Ausprägungen, dem natürlichen oder vollkommenen Dreiklang mit zwei übereinandergeschichteten Terzen, deren unterschiedliche Anordnung den Dur- oder Molldreiklang ergebe (Paradigma für konsonante Zusammenklänge), und dem sogenannten Akkord der Septime mit einer oder zwei weiteren Terzen (Paradigma für dissonante Zusammenklänge):

Il faut conclure de tout ce que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*... (13);
Pour se rendre les choses plus familieres, l'on peut regarder à present les *Tierces* comme l'unique objet de tous les accords: En effet, pour former *l'accord parfait*, il faut ajoûter une *Tierce* à l'autre, & pour former tous les *accords dissonans*, il faut ajoûter trois ou quatre *Tierces* les unes aux autres... (33);
Vous ne trouverez dans l'Accompagnement de même que dans toute l'Harmonie que deux Accords differens, qui sont le *Consonant* & le *Dissonant*; le premier est le *Parfait*, & le second est celui de la *Septiéme* (377); vgl. *Nouveau systême de musique théor.* (Paris 1726), wo accord als „l'union de trois ou quatre Sons differents" (4) definiert und folgerichtig der Oktavrahmen als „Grenzen für Akkorde" analog zu Intervallen angegeben ist: „donc l'*Octave* doit servir de bornes aux Accords, de même qu'aux Intervales" (6).

Dem vollkommenen Dreiklang gegenüber seien die durch Umkehrung abgeleiteten Zusammenklänge („dérivez") wegen ihrer abweichenden Eigenschaft als unvollkommen zu bezeichnen:

Traité..., loc. cit.: Quoique les deux accords qui dérivent du *parfait*, soient consonans, on les appelle *imparfaits*; non seulement pour les distinguer de celuy qui en est le principe, mais encore parce que leur proprieté en est differente (35).

Zusammenhängend mit dem Terzenaufbau ist für den Akkordbegriff die Quinte entscheidend:

ibid.: La Quinte est le premier objet de tous les accords... (54);
Nouveau système..., loc. cit.: La *Quinte* est le principal objet des Accords...
...ces *Tierces* sont par consequent les moindres degrez (5).

Nichtsdestotrotz stellt die wichtigste Implikation der „son unique" dar, auf dem das Prinzip aller Zusammenklänge beruhe und den Rameau auch als „harmonisches Zentrum" bezeichnet, sofern alle Töne eines Zusammenklangs darauf bezogen seien (ähnlich wie alle Töne durch Saitenteilung auf einen Grundton):

Traité..., loc. cit.: Le principe de tous les *Accords* reside dans un son unique (ix a);
Le principe de l'Harmonie ne subsiste pas seulement dans l'Accord parfait, dont se forme celuy de la Septiéme; mais encore plus précisément dans le Son grave des ces deux Accords, qui est, pour ainsi dire, le *Centre Harmonique*, auquel tous les autres Sons doivent se rapporter. C'est aussi l'une des raisons pour laquelle nous avons crû devoir établir nôtre Systême sur la division d'une corde, en ce que cette corde qui nous donne ce Son grave, est le principe de toutes celles qui proviennent de sa division... (127).

Die nachstehenden Belege bestätigen, daß sich die meisten Theoretiker weitgehend an dieser Bestimmung von Akkord orientieren mit allenfalls geringfügigen Modifikationen, die allerdings bei Rameau selbst zu beobachten sind, bezeichnet er doch accord abwechselnd als „disposition", „union" oder später als „assemblage" von Tönen (*Génération harmonique*, Paris 1737, f. P iiij). Diese und andere Definientia beziehen sich zumeist auf Töne bzw. Klänge, seltener auf Intervalle oder Terzen:

Zusammenstimmung –

WaltherL (Lpz. 1732): *Accordo (ital.) Accord (gall.)* ein Accord oder Zusammenstimmung, bestehet aus drey unterschiedenen, und doch zusammen klingenden *Sonis*, nemlich dem *fundamental*-Tone, dessen *Terz* und *Quint*... (7 a);
J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): Ein Accord ist eine Zusammenstimmung etlicher Klänge, von 2. bis 8. und mehr, die theils wol, theils hart und wiederlich, lauten, nach dem Verhalt, gegen dem Grund-Ton (137) –;

Verbindung –

J.-J. Rousseau, Art. *Accord*, in: *Encyclopédie* I (Paris 1751): Accord, *en Musique*, est l'union de deux ou plusieurs sons entendus à la fois, formant ensemble une harmonie réguliere (78 a); vgl. P.-J. Roussier, *Traité des accords, et de leur succession* (Paris 1764, 22), u. RousseauD (Paris 1768, Art. *Accord*, 15: „...formant ensemble un tout harmonique") –;

Vermischung –

J.-Le Rond d'Alembert, *Élémens de musique* (Paris 1752): On appelle *accord* le mélange de plusieurs sons qui se font entendre à-la-fois... (1 f.) –;

Zusammensetzung –

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771] ²1792), Art. *Accord*: Ist jeder aus mehreren zugleich klingenden und dem Gehör unterscheidbaren Tönen zusammengesetzter Klang; aber das Wort hat insgemein diese besondere Bedeutung, daß es einen zu dem Satz der Musik brauchbaren, oder regelmäßig zusammengesetzten Klang bedeutet (19 b); vgl. KochL (Ffm. 1802, Art. *Akkord*, 97);
A. Reicha, *Cours de Compos. Mus.* (Paris o. J. [1818]): Les accords se composent de plusieurs Intervalles (7) –;

Vereinigung –

Dtsch. Encyclopädie I (Ffm. 1778): A c c o r d, ist in der Musik die Vereinigung mehrerer Töne, welche, wenn sie zugleich klingen, einen zusammengesetzten Ton hervorbringen (170 b);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835), Art. *Accord*: Die gleichzeitige Vereinigung mehrerer, und verschiedener Tonklänge wird Accord genannt (41) –;

Zusammentreffen –

W. Crotch, *Elements of mus. compos.* (London [1812] ²1833): A Chord is a coincidence of sounds, and is either a concord or a discord (11);
A. B. Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Lpz. 1841): ...die Akkorde erscheinen als Inbegriffe zusammentreffender Töne der verschiednen Stimmen, gleichsam als R ä u m e, in denen die Stimmen zusammentreffen (156) –;

Zusammenklang (wenn nicht wie bei Weber explizit zwischen diesem Begriff als allgemeinerem und Akkord als speziellerem unterschieden wird; vgl. Fr. Brenns Differenzierung unten, II. (2)(c)) –

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] ²1824) I: Jedes Z u g l e i c h e r k l i n g e n mehrer Töne, jede gleichzeitige (simultane oder coexistente) Tonverbindung, nennen wir im Allgemeinen einen Z u s a m m e n k l a n g. Inwiefern er kunstgemäss ist, heisst er A k k o r d, oder auch H a r m o n i e in der allgemeineren Bedeutung dieses Wortes (135);
J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* I (Offenbach 1832): Ein *fasslicher* Zusammenklang von Intervallen heisst ein *Accord* (45);
S. W. Dehn, *Theor.-prakt. Harmonielehre* (Bln [1840] ²1860): Der Ausdruck Akkord bezeichnet in der Musik den gleichzeitigen Zusammenklang von zwei oder mehreren generell verschiedenen Intervallen, denen allen ein und derselbe Ton als Basis, oder als tiefster Ton, zum Grunde liegt... (79);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): *Accord, Akkord*; von *chorda*, die Saite (Mus.), die Zusammenstimmung, oder der gleichzeitige Zusammenklang verschiedener kunstgemäß mit einander verbundener (d. i. durch innere Gesetzmäßigkeit geregelter) Töne (19 b).

Freilich stellt die Simultanität der Töne oder Intervalle (den Sonderfall sogenannter gebrochener, d. h. arpeggierter Akkorde mit eingeschlossen; vgl. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 352 ff.) zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Konnotation von Akkord im hier behandelten Kon-

text dar („une condition... nécessaire mais insuffisante", *Encyclopédie de la musique*, hg. von Fr. Michel, Bd. I, Paris 1958, Art. *Accord*, 242 b). Um den spezifischen Charakter der solchermaßen bezeichneten Zusammenklänge begrifflich prägnanter zu fassen, wird der Begriff deshalb – was bereits aus manchem der obigen Zitate hervorgeht – in Verbindung gebracht mit verschiedenen Kategorien wie der Dichotomie Einheit – Mannigfaltigkeit, der Perzeptibilität, des harmonischen Ganzen, Regel- bzw. Gesetzmäßigen und Kunstgemäßen (zumal in Kontrast zum Natürlichen) oder der Bindung an die Tonalität; dabei wird zuweilen, wie oben in Sulzers *Theorie* oder im folgenden von Schilling formuliert, zwischen einer allgemeineren und einer besonderen Bedeutung von Akkord differenziert:

J. G. Herder, *Kritische Wälder... Viertes Wäldchen* (1769; publ. postum 1846): Der Akkord besteht aus dreien Tönen, die, da sie harmonisch sind, sich leichter zusammen hören lassen als andere; die eben durch dies Zusammenhören einen Begriff von Proportion und also Vergnügen erregen... (ed. Otto, Bln 1990, 557);
Fr. Stöpel, in einer Zuschrift an Fr.-J. Fétis (RM IX, 1830, Nr. 7): Selon moi, chaque réunion simultanée d'aumoins trois notes, en une totalité harmonique, est un accord (218);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Accord*, (von *accordare*, zusammenstimmen,) ist *Harmonie* im engern Sinn. Das Verhältniss mehrerer Töne zum Grundton...
Nicht alle Verbindungen von Tönen können für *Accorde* gelten, sondern nur die, welche aus *Intervallen* einer Tonart; oder deren v e r w a n d t e n Tonarten entstanden (50);
G. Schilling, *Lehrbuch d. allgemeinen Musikwiss.* (Karlsruhe 1840): ...und ein solches kunstgemäßes, natürliches oder verträgliches Verhältniß mehrerer gleichzeitiger Töne zu einander... nennen wir... H a r m o n i e. Das allernatürlichste Verhältniß einer solchen harmonischen Tonverbindung aber ist dasjenige, wo zu dem Zwecke die Töne t e r z e n w e i s e ü b e r einander treten, ...und eine solche ursprüngliche terzenweise Tonverbindung endlich heißt insbesondere A c c o r d. Ich weiß wohl, daß in der Regel der Begriff von Accord viel allgemeiner gefaßt wird, und man gewöhnlich nur sagt, jede gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verschiedener Töne sey ein Accord; indessen ist mit solcher Erklärungsweise nicht der specielle musikalische Sinn, die harmonische Brauchbarkeit des Accordes zugleich auch ausgedrückt (727);
Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III (Stuttgart 1857): Streng genommen sind jedoch Zusammenklang und Accord nicht ganz identisch, indem ein Zweiklang... gewöhnlich noch nicht Accord genannt wird; zum Accord gehört eine Mehrheit von Tönen, er ist erst da, wo beide Momente, das der Einheit und das der Mannigfaltigkeit, vollständig vertreten sind und eben aus der Mannigfaltigkeit Einheit heraustönt; ein Accord ist immer schon ein Tonganzes, er gewährt die Befriedigung eben eines aus einem größern Ganzen sich ergebenden, concreten Zusammenklanges (881; Text von K. R. Köstlin).

Der durch Rameau begründete Akkordbegriff impliziert zum einen die Vorrangstellung des Baßtones. Konträr zu diesem „konstruktiven Prinzip" verhält sich die endgültig von Riemann etablierte „zentrale Akkordprojektion" – so Kurths Begriffe –, sofern hier der „Ausgangston" divergiert, nämlich beim Durdreiklang dessen unterster und beim Molldreiklang dessen oberster Ton:

H. Riemann, *Katechismus d. Musik. (Allgemeine Musiklehre)* (Lpz. 1888): Die Musiker nennen einen Zusammenklang, der die Obertonreihe repräsentiert, „Durakkord", einen der die Untertonreihe repräsentiert, „Mollakkord". Das für uns besonders in Betracht kommende an der Auffassung des Durakkordes wie des Mollakkordes ist die Beziehung aller Töne auf den Ausgangston, bei Dur auf den tiefsten, bei Moll auf den höchsten (46);
E. Kurth, *Die Voraussetzungen d. theor. Harmonik u. d. tonalen Darstellungssysteme* (Bern 1913): Da dem Sechter'schen Prinzip die Darstellung der gesamten Harmonik über einem Basston zugrunde liegt, auf welchem die Akkorde der Höhe zu gebaut werden, kann dieses zunächst ohne Rücksicht auf eine wissenschaftliche Rechtfertigung der theoretischen Anlage seiner Eigenart nach ein k o n s t r u k t i v e s Prinzip genannt werden. Nach Riemann's Grundlagen hingegen ruhen die primären Akkordgebilde nicht auf einem Bass, sondern liegen zu beiden Seiten eines Zentrums, mit welchem sie gleichzeitig entstehen; ...diese Ausstrahlung der in jedem Tone latenten Harmonik und ihre theoretische Darstellung ist im Gegensatz zur Basskonstruktion am besten als zentrale Akkordp r o j e k t i o n zu kennzeichnen (8).

Zum anderen ist im Begriff Akkord die Kategorie Dissonanz so fest integriert, daß die Gleichrangigkeit von konsonanten und dissonanten Zusammenklängen kaum in Frage gestellt wird. Dennoch ruft wohl unter Zugrundelegung der ursprünglichen Bedeutung von accordare im Sinne eines konsonanten Zusammenstimmens (vgl. oben, II. (1)), was etwa noch die retrospektive Eintragung „ACCORD, is more usually called Concord" im GrassineauD (London 1740, 2; vgl. HoyleD, London 1791, 2) prägt, die Einbeziehung des Dissonanzbegriffs gelegentlich Kritik hervor, da sie zu einer „widersinnigen" Bezeichnungsweise führe:

J.-G. Albrechtsberger, *Méthode élémentaire de compos.*, übers. von A. Choron (Paris 1814): Il faut remarquer, avant tout, que l'on désigne aujourd'hui par le terme unique d'*accord*, toute réunion, soit consonante, soit concordante, soit discordante de sons entendus à la fois; ce qui a l'inconvénient d'introduire dans le langage la dénomination absurde d'*accord discordant* (59 f., Anm. v');
W. Tappert, Art. *Accord*, MendelL I (Bln 1870): Sprachlich genommen ist „dissonirender Accord" eine *contradictio in adjecto*, und es gewinnt den Anschein, als habe die Benennung Accord (Uebereinstimmung) ursprünglich nur dem consonirenden Dreiklange (*Trias harmonica*) gegolten (27); es folgt ein Verweis auf J. G. Walthers oben zit. Definition.

Riemann hinwieder sieht eine Subordination dissonanter Zusammenklänge:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Harmonielehre*: Es ist nur ein kleiner Schritt weiter zu der Erkenntnis, daß alle Zusammenklänge im Sinn k o n s o n a n t e r Akkorde verstanden werden, so daß die dissonanten nicht als selbständige

Gebilde, sondern als Modifikationen konsonanter Akkorde erscheinen... (367 a); vgl. *Katechismus d. Musik*... (loc. cit. 54).

Üblicherweise erhalten nur solche Zusammenklänge mit dissonierenden Tönen, die nicht durch das von Rameau initiierte Begriffsinstrumentarium abgedeckt sind, spezielle Benennungen wie etwa „Schein- oder Quasiakkorde" (vgl. D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle u. Lpz. [1791] ²1800, 324), „c h r o m a t i s c h e r A k k o r d" (Weber, *op. cit.*, 225) oder alterierter Akkord (siehe unten), wenn nicht die betreffenden Töne selbst als „nichtaccordliche Töne" (J. Chr. Lobe, *Katechismus d. Musik*, Lpz. 1851, 84) oder „a k k o r d f r e m d e T ö n e" (A. von Dommer, *Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 120) aufgefaßt werden. Diese Bezeichnungsweise und namentlich die gängigere Formel harmoniefremder Ton ruft A. Schönbergs Kritik hervor, der den Akkordbegriff ohnehin durch die Begriffe neutraler und vagierender Akkord in zweifacher Hinsicht erweitert (→ *Vagierender Akkord* I. (5)):

Harmonielehre ([Lpz. u. Wien 1911] Wien ³1922), Abschn. *„Harmoniefremde" Töne*: Aber die harmoniefremden Töne sollen (wie man sieht, ist mindestens der Name falsch) sein: zufällige Zusätze zu den Akkorden des Systems; der durch sie entstehende Zusammenklang soll nicht als Akkord aufgefaßt werden können, weil es unmöglich ist, ihn auf einen Grundton zu beziehen (372).

Dessenungeachtet behandelt die restaurativ ausgerichtete Harmonielehre weiterhin solche harmonie- oder akkordfremden Töne buchstäblich als „F r e m d k ö r p e r" in einem „Accordorganismus":

R. Louis/L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] ³1910) I, 2: Was unter einem harmoniefremden Tone zu verstehen sei, sagt schon der Name. Es ist ein Ton, der der Harmonie des Accords als solcher fremd ist, nicht zu ihr paßt und sie ebendarum auch stört; eine D i s s o n a n z, deren Eigentümlichkeit darin besteht, daß sie innerhalb eines Accordorganismus als ein nicht zu ihm Gehöriges, gewissermaßen als ein F r e m d k ö r p e r auftritt (44); ibid. II, 2 *Die alterierten Accorde*: Chromatische Töne sind entweder B e s t a n d t e i l e s e l b s t ä n d i g e r A c c o r d e oder sie treten in zufälligen Harmoniebildungen als a c c o r d f r e m d e T ö n e auf (220).

Eine weitere Konnotation des Begriffs Akkord betrifft die Anzahl der Töne; ausgehend von Rameau umfaßt ein solcher Zusammenklang gewöhnlicherweise drei bis fünf Töne –

Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): Eine terzenweise Verbindung von drei, vier, fünf Tönen heisst
A k k o r d (185) –;

dabei wird öfters (in Abgrenzung zum Dreiklang) erst der viertönige Zusammenklang als Akkord begriffen:

J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728) I, 2: ...dahero wer die 4te Stimme zur *Triade harmonica* erfinden will, der fänget von der Vermehrung der *baseos* an, die man nemlich in der *Octava* wiederhohlet, und alsdenn wird sie getauffet: *Trias harmonica aucta*...; welche man sonst auch mit einem Worte zu nennen pfleget: einen *ACCORD*, oder *ordinairen*... Satz und Griff... (120); vgl. d'Alembert, *Systematische Einl. in d. Mus. Setzkunst*, übers. von Fr. W. Marpurg (Lpz. 1757, 120, Anm. 9).

Von diesem restriktiven Standpunkt aus ruft die Beibehaltung des Akkordbegriffs für Zweiklänge (vgl. die Belege oben, II. (1)) gleichermaßen Kritik hervor wie die von Fr. W. Marpurg (*Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* I, Bln 1755, 46) propagierte Erweiterung auf bis zu siebentönige Zusammenklänge (also sogenannte Terzdezimenakkorde), letztere von J. H. Knecht als „Non plus ultra der Akkorde" apostrophiert (*Versuch einer neuen Theorie d. Wohl- u. Uebelklänge...*, AmZ II, 1799/1800, 470):

Marx, *Allgemeine Musiklehre*, loc. cit.: Kurz, es sind diese [sc. Undezimen- u. Terzdezimen-] Akkorde b l o s e m e c h a n i s c h e M a c h w e r k e, methodische Hülfsmittel, die mit der Wirklichkeit der Kunst, mit dem wahren System der Tonentfaltung im Widerspruch... erscheinen. Auch die Zweiklänge sind ein rein mechanisches Machwerk; der uns von der Natur übergebne, der erste vernunftgemäss wahre Akkord ist ein Dreiklang, und zwar der grosse (187, Anm. * [zu S. 186]);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Akkord*: ...die terzenweise Verbindung von zwei Tönen giebt nur ein Intervall, und man kann von zweistimmigen Akkorden insofern eigentlich nicht reden, als sie an sich fast immer eine harmonische Mehrdeutigkeit zulassen, die erst durch ein reflektirendes Suppliren der betreffenden Grund- oder weggelassenen Töne gehoben wird... Erst die Verbindung von mindestens zwei Terzen in einem Zusammenklang vollendet somit den Akkord (106).

Der Begriff Akkord erfährt im Laufe des 18. u. 19. Jh. diverse Unterteilungen, von denen die am meisten verbreitete beispielsweise von D. G. Türk (*op. cit.*, 27 ff.) exponiert wird, der erstens zwischen „Grund- oder Stammakkorden" (Dreiklang und Septimenakkord) und deren Umkehrungen differenziert, zweitens zwischen konsonierenden und dissonierenden (falls ein Zusammenklang ausschließlich Konsonanzen bzw. auch nur eine einzige Dissonanz beinhaltet), drittens zwischen einfachen und zusammengesetzten (wenn die Töne innerhalb einer Oktave liegen oder sie überschreiten) und viertens zwischen vollständigen und unvollständigen (ob ein Zusammenklang alle seine Bestandteile enthält oder von diesen welche fehlen).
Seit dem ausgehenden 19. Jh. ist die Tendenz zu beobachten, Akkord durch den aus Komposita wie Drei- oder Zusammenklang extrahierten Begriff Klang zu ersetzen. Erste Anzeichen für diese Substitution sind in Riemanns Schriften gegeben:

Katechismus d. Musik, loc. cit.: Was ist ein Klang?
Die Vereinigung, gleichzeitige Angabe und einheitliche Auffassung mehrerer Töne, die in ganz bestimmten, von der Natur an die Hand gegebenen Verhältnissen zu einander stehen (45);

Da es keine weiteren einheitlich auffaßbaren Zusammenklänge, keine Klänge weiter giebt als den Oberklang (Durakkord) und Unterklang (Mollakkord), und alle anderen noch so komplizierten in deren Sinne verstanden werden, so lassen sich thatsächlich alle Tonbeziehungen auf die Grundintervalle oder natürlichen Intervalle: Oktave, Quinte, Terz, zurückführen... (47); vgl. C. Stumpfs Definition von Akkord als Mehrklang (zit. unten, II. (2)(c)) sowie den wiederholten Austausch von Akkord durch Klang bei Kurth, gegen den A. Wellek Bedenken äußert (Art. *Akkord*, Abschn. II., MGG I, Kassel 1949/51, 206);
H. Erpf, *Form u. Struktur in d. Musik* (Mainz 1967): Das Inbeziehungsetzen der Töne erfolgt auch dann, wenn ihrer mehr als zwei beteiligt sind; statt Intervall sagen wir dann „Klang" (180).

(c) Im Zuge des kompositionsgeschichtlichen Umbruchs und primär der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität (→ *Tonalität* III. u. *Atonalität* I.) zu Beginn des 20. Jh. ergibt sich für die Bezeichnung Akkord ein GRUNDSÄTZLICHER WANDEL, indem sich ihre Geltung auf jeglichen Zusammenklang ausweitet; parallel dazu wird der Begriff aber auch auf seine seit Rameau gültigen Konnotationen limitiert.
Die Erweiterung der Bedeutung von Akkord betrifft zunächst die Anzahl der Töne; die Begrenzung auf höchstens sieben Töne wird nahezu zeitgleich von mehreren Autoren dadurch aufgebrochen, daß sie diesem Begriff Zusammenklänge mit bis zu allen zwölf Tönen der chromatischen Skala subsumieren:

Schönberg, *op. cit.*: Es ist selbstverständlich möglich, auch noch sieben-, acht-, neun- und noch mehrstimmige Quartenakkorde anzuführen. Da ich sie als Quartenakkorde nicht kenne, obwohl ich sie sicher selbst schon geschrieben habe, sehe ich davon ab, sie theoretisch darzustellen. Die Theorie dürfte ja hier vielleicht anregen, sollte aber, wie schon oft gesagt, nie den Ereignissen vorausgreifen. Eines könnte mich dazu bestimmen, dieses System fortzusetzen: der quartenweise Aufbau der Akkorde kann zu einem Akkord führen, der sämtliche zwölf Töne der chromatischen Skala enthält, und damit immerhin eine Möglichkeit der systematischen Betrachtung jener harmonischen Phänomene erzielen, die in Werken von einigen von uns schon vorkommen: sieben-, acht-, neun-, zehn-, elf-, zwölfstimmige Akkorde (487);
D. Alaleona, *I moderni orizzonti della tecnica mus.* (RMI XVIII, 1911): Accordo dodecafonico (399);
A. Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg* (München 1912): Die Harmonik und Melodik dieses Werkes [sc. *Erwartung* op. 17] ist von nie geahntem Reichtum. Schönberg geht darin bis zur Bildung von elf-, im Durchgang auch zwölfstimmigen Akkorden (46);
vgl. Fr. H. Kleins 1921 entdeckten sogenannten „,Mutterakkord', bestehend aus zwölf verschiedenen Tönen und zugleich aus zwölf verschiedenen Intervallen" (vgl. H. Oesch, *Pioniere d. Zwölftontechnik*, in: *Basler Studien zur Musikgesch.* I, Forum Musicologicum I, Bern 1975, 291), dessen Benennung er später begründet: „Wenn wir nun den Urzwölfklang in eine weite Lage von 6½ Oktaven bringen und seine 12 verschiedenen Töne so placieren, daß sie *zugleich* zwölf verschiedene Intervalle bilden, dann erhalten wir einen Akkord, der die Grenze der Akkordbildungsmöglichkeit darstellt... Um die langwierige Benennung ‚zwölfverschiedentöniger und zugleich zwölfverschiedenintervalliger Akkord' zu vermeiden und weil er sozusagen alle übrigen Akkorde in sich vereinigt, habe ich ihn kurzweg *Mutterakkord* getauft (*Die Grenze d. Halbtonwelt*, Mk XVII, 1924/25, 283).

Zudem wird der Primat der Terz als alleiniges Aufbauprinzip endgültig in Frage gestellt, wenn etwa Schönberg (wie eben zit.) in seiner *Harmonielehre* explizit nur aus Quarten zusammengestellte „Akkorde" behandelt. Die gewandelte Einstellung zeigt sich ebenso bei P. Hindemith, dem zufolge Akkord zwar vorderhand notwendigerweise eine Terzschichtung impliziert –

Unterweisung im Tonsatz I (Mainz [1937] NA 1940): Akkorde, die sich nicht auf den Terzenbau zurückführen lassen, sind für die Harmonielehre unerklärbar (114) –;

seinem „neuen System der Akkordbestimmung" zufolge dürfe jedoch der „Terzenaufbau... nicht mehr die Grundregel sein, nach welcher die Klänge errichtet werden" (118); vielmehr träten an dessen Stelle die Intervallwerte der – analog zur „Reihe 1" (für die Hierarchie der zwölf Tonhöhenklassen) gebildeten – „Reihe 2" (→ *Reihe* V. (2)) sowie die daraus resultierende „Grundtonwirkung":

Das den Terzenaufbau der Akkorde ersetzende Prinzip leiten wir ab aus den Intervallwerten der Reihe 2 und aus der Grundtonwirkung, die mit dem einen Ton eines Intervalls verbunden ist (119); vgl. *A Composer's World* (Cambridge, Mass. 1952, 96) bzw. *Komponist in seiner Welt* (Zürich 1959, 126).

Die Erweiterung des Akkordbegriffs bedingt eine neue Systematik in der Vielzahl der Zusammenklänge, die etwa Karthaus in tonale und atonale (aufgrund ihrer divergierenden Auffaßbarkeit) einteilt oder Krenek gemäß dem „Spannungsgrad, der dem Akkord kraft der Intervalle, aus denen er sich zusammensetzt, zukommt":

W. Karthaus, *Tonale u. atonale Musik* (Mk XVIII, 1925/26): Aber *die spezifisch atonale Dissonanz*, oder besser der „atonale Akkord" *selbst bietet der Apperzeption die denkbar größten Schwierigkeiten*. Der tonale Akkord oder die tonale Dissonanz besteht aus selten mehr als fünf oder sechs verschiedenen Tönen, die meist infolge ihrer engen Verbundenheit zu einem natürlichen Klang auf Grund der Obertöne sehr leicht aufzunehmen sind... (347);
E. Krenek, *Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique* (New York 1940): The only characteristic of a chord that has to be taken into consideration is the degree of tension that the chord shows by virtue of its constituent intervals (19); dtsch. als *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (Mainz 1952, 31).

Wie oben dargestellt, halten selbst Exponenten der Neuen Musik dezidiert an der Bezeichnung Akkord fest, so auch G. Perle, um damit den spezifischen, beispielsweise bezugschaffenden Charakter solcher vertikalen Strukturen gegenüber ‚bloßen' Zusammenklängen (simultaneity) hervorzukehren:

The Mus. Language of Wozzeck (Music Forum I, 1967): I use the term „chord" rather than „simultaneity" designedly... in reference to recurrent, stable, or referential vertical structures. Such a structure is still a „chord" even when it is not a „simultaneity," that is, when it is a „broken chord" (210, Anm. 7).

Traditionelle Relikte scheinen auch bei H. Cowell durch, der den Ausdruck Akkord explizit in die Komposita poly- und counterchord übernimmt zur Kennzeichnung von Zusammenklängen mit einer den Dreiklang erweiternden Tonanordnung (→ *Polytonalität* IV. Exkurs):

New Mus. Resources (verfaßt 1919; New York 1930), Abschn. *Polyharmony*: If, then, a simple chord formed on C be played simultaneously with one formed on G and another on E, the resulting complex follows strictly the mathematical principle of overtones... Each smaller group of tones derives its unity from the characteristic quality of its fundamental tone, and the total unity of the group, which might be called a polychord, is derived from the original fundamental tone (25);
New Terms for New Music (Modern Music V, 1928, H. 4): If, when writing polytonally in, say, two keys together, a composer uses a chord in each of the keys, he will find himself employing simultaneously two different chords. The result is a „polychord"...
Sometimes chords are placed against each other not so as to blend, but in such a way that each component chord stands out as an entity, in which case we have a „counterchord" (23 f.); vgl. V. Persichetti, *Twentieth Cent. Harmony* (London 1962, 135 ff.), R. C. Jones, *A Glossary of Theor. Terms Used in Selected Writings in Engl. About Twentieth-Cent. Music* (Diss. Univ. of Iowa 1965, 221 f.), u. R. Fink/R. Ricci, *The Language of Twentieth Cent. Music* (New York 1975, 18 b u. 67 b; vgl. Art. *bichord*, 9 a).

Wie schwierig letztlich jedoch eine Begriffsbestimmung von Akkord im 20. Jh. geworden ist, zeigen Versuche einer neuen, scheinbar für alle Gegebenheiten adäquaten Definition ebenso wie Pistons Eingeständnis, daß es keine allgemeingültige Erklärung gebe:

J. Rohwer, Art. *Harmonielehre*, MGG V (Kassel 1956): *Akkord* ist der notenbildlich eindeutig festlegbare reale Zusammenklang mindestens dreier voll-verschiedener (= nicht einklangs- oder oktav-identischer) Töne (1619);
W. Piston, *Thoughts on the Chordal Concept*, in: *Essays on Music in Honor of A. Th. Davison* (Cambridge, Mass. 1957): A chord is something everyone knows, but none can define in a way to cover all cases. The definition in the Harvard Dictionary of Music [Cambridge, Mass. 1944, Art. *Chord*, 143 a] is as good as any: „the simultaneous occurrence of several tones, usually three or more," which of course means that we may put any tones whatever together and make a chord. This definition is hardly helpful, even though perfectly true (273);
H. Müllich, *Klang-System* I (Bln [2]1987): Unter Akkord ist ein Klanggebilde zu verstehen, das aus mindestens drei verschiedenen Tönen besteht (16).

Diametral zu dieser Bedeutungsexpansion schränkt C. Stumpf den Begriff auf konsonante und dissonante Dreiklänge ein:

Konsonanz u. Konkordanz (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. H. 6, 1911): Als A k k o r d bezeichnen wir einen auf Grund des geschilderten Systems verständlichen, d. h. also auf Haupt- oder Nebendreiklänge eines bestimmten Grundtons... zurückführbaren Mehrklang. Es werden also auch Mehrklänge mit dissonanten Intervallen in diesem Sinne Akkorde genannt, aber nicht alle beliebigen, sondern nur die aus Dreiklängen durch bestimmte Operationen rationell herzuleitenden (132);
Aber man wird doch nicht jeden Tonhaufen, der bestenfalls nur durch langwierige Operationen ausgewickelt und rechtmässig in Dreiklänge übergeführt werden kann, oder gar jede rein willkürliche Verbindung aus nicht einmal musikalischen Tonverhältnissen Akkord nennen, sondern wird zweckmässiger Weise den Ausdruck auf diejenigen Mehrklänge (aus mindestens drei Tönen) beschränken, die sich durch leicht überschaubare Additionen, Elisionen oder Alterationen aus Dreiklängen ableiten lassen (ibid., Anm. 1); Stumpf reagiert damit auf den ersten Teil der in seinen Augen zu umgreifenden Bestimmung von Akkord als „Zusammenklang mehrerer Töne verschiedener Höhe" im RiemannL (Lpz. 1882, 15 a); dort folgt allerdings – ganz in Stumpfs Sinne – der Zusatz: „es sind hauptsächlich zu unterscheiden: konsonante und dissonante Akkorde" (ibid.).

Dabei wird besonders vom musikpsychologischen Standpunkt aus die Kategorie einer neuen Einheit stärker akzentuiert; ein als Akkord bezeichneter Zusammenklang stelle nicht die Summe der in ihm zusammengefügten Töne oder Intervalle dar, sondern etwas qualitativ Neues:

Kurth, *Grundlagen d. linearen Kontrapunkts* ([Bern 1917] Bln [2]1922): Die Einheit des Akkordes wäre demnach in der äußeren Natur gegeben und die physiologischen Verhältnisse unseres Hörens vermitteln diesem Phänomen entsprechend die Erfassung des gesamten Dreiklangs an sich als eine E i n h e i t, nicht als Summierung von Tönen, und demgegenüber erscheinen umgekehrt die Töne als Teile dieses Ganzen (64);
ders., *Musikpsychologie* (Bln 1931): Denn auch der A k k o r d ist mehr als eine Summe von drei oder mehr Tönen, er ist jedesmal zugleich eine neue Einheit; aber es ist auch m e h r a l s e i n e S u m m e v o n I n t e r v a l l e n (146 f.);
W. Köhler, Abschn. *Tonpsychologie*, in: *Hdb. d. Neurologie d. Ohres*, hg. von G. Alexander u. O. Marburg, Bd. I (Bln u. Wien 1923/24): Es gibt nicht nur Intervallfärbungen; Akkorde haben nicht Färbungen, die etwa gleich der Summe der Färbungen der in ihnen vorhandenen Intervalle wären, sondern eine neue Gesamttönung. Denn z. B. der Molldreiklang ist... in seiner Akkordfärbung wesentlich verschieden von dem Durdreiklang, obwohl beidemal große, kleine Terz und Quinte die vorhandenen Intervalle sind; setzte sich die Akkordfärbung aus den Intervallfärbungen zusammen, so müßten also die beiden Dreiklänge gleiche Färbung besitzen (455);
Fr. Brenn, *Musiktheor. Grundbegriffe* (SMZ LXXXIII, 1943): Man kann also bereits einen Unterschied zwischen den beiden Fachausdrücken „Zusammenklang" und „Akkord" aufstellen, wobei „Zusammenklang" einfach das gleichzeitige Erklingen mehrerer Töne ohne Rücksicht auf den musikalischen Sinn, „Akkord" dagegen einen Sonderfall von Zusammenklängen bezeichnen soll, in welchem die zusammenklingenden Töne eine verhältnismäßig fester

zusammengehörige, dichtere, engere, kompaktere Einheit darstellen (151 f.);
Hindemith, *A Composer's World*, loc. cit.: A chord is by no means a mere agglomeration of intervals. It is a new unit which, although dependent on the formative power of the single interval, is felt as being self-existent and as giving to the constituent intervals meanings and functions which they otherwise would not have (72 bzw. 97).

Für andere Autoren bleibt die (harmonische) Funktionalität das ausschlaggebende Kriterium des Begriffs Akkord, weswegen H. Erpf (*Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik*, Wiesbaden 1927) ihn nur für bestimmte Zusammenklänge (wie Dominantseptakkord, Quartsext-, Sextakkord) benutzt und ansonsten etwa von Fünf-, Ganzton-, Leitton- oder Septklang spricht. G. Ligeti hält den Ausdruck Akkord gemünzt auf Zusammenklänge in der seriellen Musik nach 1950 für inadäquat:

Pierre Boulez. Entscheidung u. Automatik in d. Structure Ia, in: *junge Komponisten* (die Reihe IV, 1958): Ebenso unvoraussehbar sind die vertikalen Verhältnisse. Von „Akkorden" kann keine Rede sein – Erscheinungen pseudo-akkordlicher Art bilden sich allerdings beim synchronen Zusammentreffen mehrerer Anschläge, diese Zusammenklänge haben aber – gemäß ihrer Komponenten, die ganz gleichgültig sind – gar keine akkordische Funktion, sondern gelten nur als Interferenzmaxima der Fäden, und ihre einzige Funktion besteht in der größeren oder minderen vertikalen Dichte (54); vgl. Boulez' eigene Auffassung von Akkord unten, Exkurs.

Angesichts der drohenden Ausuferung des Begriffs empfiehlt S. Gut, ihn nur in seiner überkommenen Bedeutung zu verwenden (und alle von „klassifizierten Modellen" abweichenden Zusammenklänge mit Aggregat zu bezeichnen; vgl. den folgenden Exkurs):

Art. *Accord*, HoneggerD, *Science de la musique* I (Paris 1976): ...terme se référant à l'harmonie, désignant de nos jours une superposition quelconque de plus de deux sons disposés selon des règles déterminées. Il est donc préférable d'employer ce mot dans son sens traditionnel et d'utiliser celui d'agrégat pour des formations verticales ne pouvant se réduire à des modèles classés (8 b).

Aus ähnlichem Grunde wird betont, daß der Begriff für die Elektronische Musik keine Gültigkeit mehr besitze (H. Eimert/H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik*, Regensburg [1973] ³1981, Art. *Akkord*, 7 b), wenn er nicht in einschlägigen Publikationen (etwa in J.-Y. Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris 1992) ganz ignoriert wird.

*

Exkurs: Die dargelegte Eingrenzung des Begriffs Akkord auf seine ursprüngliche Bedeutung hat zur Folge, daß sich vor allem nach 1950 an dessen Stelle diverse Synonyme im musiktheoretischen Vokabular etablieren, die teils bloß das gleichzeitige Zusammentreffen mehrerer Töne akzentuieren, teils aber auch einen neuen Begriff von Zusammenklang zu vermitteln suchen. Nur selten allerdings erlangen diese im folgenden selektiv angeführten Bezeichnungen einen dem von Akkord vergleichbaren terminologischen Stellenwert:

(Klang-)Aggregat –

Encyclopédie de la musique, hg. von Fr. Michel, Bd. I (Paris 1958), Art. *Accord*: ...la notion d'*accord* s'est tellement élargie qu'il a fallu, afin que les choses continuent à mériter leur nom, avoir recours au terme d'agrégat (ou agrégation) pour désigner l'état évolué de l'*accord* (245 a); vgl. P. Boulez' Beitrag: „Plus récemment, l'*accord*, ayant perdu peu à peu ses fonctions structurelles, est devenu un agrégat sonore" (ibid.);
R. C. Jones, *A Glossary of Theor. Terms Used in Selected Writings in Engl. About Twentieth-Cent. Music* (Diss. Univ. of Iowa 1965), Art. *aggregate*: This term is often used as a substitute for „chord" or „group of notes" (8); vgl. R. Fink/R. Ricci, *The Language of Twentieth Cent. Music* (New York 1975, 2 b);
HoneggerD, *Science de la musique* I (Paris 1976): AGRÉGAT, superposition de sons dont la disposition ne peut pas se ramener à un accord provenant du tableau des harmoniques ou de ses dérivés analogiques (15 b); vgl. S. Gut, Art. *Accord* (zit. oben, II. (2)(c)) –;

Klang(lichkeit) –

Boulez, *Éventuellement*... (RM Nr. 212, 1952): Prenons l'exemple d'une série de douze demi-tons répartis ainsi: 3 sons, 1 son, 2 sons, 4 sons, 2 sons, soit 5 *sonorités* [folgt Notenbeispiel mit den „sonorités" es^1-cis^2-e^2, f^1, gis^1-g^2, d^1-b^1-fis^2-a^2, c^1-h^1] (136); dtsch. als *Möglichkeiten*, in: *Werkstatt-Texte* (Ffm. u. Bln 1972, 40);
Jones, *op. cit.*, Art. *sonority*: A combination of notes sounded simultaneously or consecutively. In the language of today's music, „sonority" has come to be favored over „chord" since the latter has traditional and limited connotations (284); vgl. Fink/Ricci, *op. cit.* (100 a) –;

Komplex –

Boulez, *op. cit.*: On sera peut-être surpris de ce que nous appelions complexes de sons ce qu'on a coutume de nommer accords. Sans parler de l'héritage historique auquel est lié ce mot *accord*, nous n'accordons pas à cette coagulation verticale de fonction harmonique proprement dite (135 bzw. 40);
Fink/Ricci, *op. cit.*: note complex: Any combination of notes sounded simultaneously. This term is used synonymously with vertical sonority and simultaneity by many contemporary musicians to replace the traditional term „chord" which to many connotes a traditional structure in thirds (59 b) –;

Simultanität (vgl. G. Perle, *Serial Compos. and Atonality*, Berkeley u. Los Angeles 1962, 85 ff. Kap. *Simultaneity*, u. *The Mus. Language of Wozzeck* [zit. oben, II. (2)(c)]) –

Jones, *op. cit.*, Art. *simultaneity*: Refers to the sounding together (as in a chord) of the notes of a set, segment, or motive, as opposed to the successive (melodic) sounding of them...
Because of the connotation of tertian harmony implicit in the term „chord," „simultaneity" is frequently used to refer to the simultaneous sounding of any pitches (280 f.); vgl. New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986, Art. *Chord*, 161 b) –;

Vertikale (vgl. Perle, *The Harmonic Problem in Twelve-tone Music*, MR XV, 1954, 257, u. *Serial Compos...*, loc. cit. 42) –

A. Hodeir, *La musique depuis Debussy* (Paris 1961), *Glossaire*: Vertical. – 1) Tout ce qui est superposé verticalement sur la partition est qui, par conséquent, donne lieu à une audition simultanée (212); vgl. Jones, *op. cit.* (351).

*

Lit.: H. H. EGGEBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz] Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden [2]1968, 20 f. u. 119; L. SPITZER, Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung", hg. von A. G. Hatcher, Baltimore 1963; RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. Akkord; R. FRISIUS, Unters. über d. Akkordbegriff, Diss. Göttingen 1970; S. HARRIS, A Proposed Classification of Chords in Early Twentieth-Cent. Music, New York u. London 1989; CL. KÜHN, Art. Akkord, MGG, Sachteil d. 2., neubearb. Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1996

Aleatorisch, Aleatorik

Aleatorisch, dtsch., von lat. aleatorius (zum Spieler gehörig; aleatorium Spielhaus; aleator Spieler; alea Würfel, Würfelspiel, Glücksspiel, Risiko, Zufall [ital. alea Wagnis, Risiko; frz. aléa zum Erfolg oder Mißerfolg führende Chance, Unvorhersehbarkeiten des Lebens, Risiko; aléa numérique Zufallsvariable]); frz. aléatoire; ital. aleatorio; engl. aleatory, aleatoric.
Aleatorik, dtsch. (belegt seit 1957); engl. aleatoric (HarvardD, 1969).

Das Adjektiv wird (vor allem im Frz. und Ital.) gemeinsprachlich in der Bedeutung ‚ungewiß' (Ergebnis, Ausgang einer Sache) oder ‚zufällig' gebraucht. Auch Vorgänge, Handlungen u.ä., deren Ergebnis ungewiß ist oder die riskant oder vom Zufall bestimmt sind, werden als aleatorisch bezeichnet. Im juristischen Fachausdruck aleatorischer Vertrag (frz. contrat aléatoire, ital. contratto aleatorio, engl. aleatory contract) bedeutet aleatorisch soviel wie ‚sich auf Fälle beziehend, deren Eintritt ungewiß ist'. In der mathematisch-statistischen Terminologie drückt aleatorisch stets einen Bezug auf die Zufallsgesetze im Sinne der Wahrscheinlichkeitsrechnung aus. Es bedeuten die Ausdrücke aleatorische Größe (grandeur, variable aléatoire) Zufallsvariable, distribution aléatoire Zufallsverteilung, épreuve (tirage, sondage) aléatoire Zufallsstichprobe, événement aléatoire Zufallsereignis, erreur aléatoire Zufallsfehler und nombre aléatoire Zufallszahl (Zahl, deren Ziffern einzeln ausgelost sind); als fonction aléatoire wird eine aleatorische Größe bezeichnet, deren Wahrscheinlichkeit eine Funktion der Zeit ist. Der statistische Terminus wird auch als Bestandteil elektroakustisch-kompositionstechnischer und informationstheoretischer Termini gebraucht (aleatorische Modulation, aleatorisches Signal) und zum Substantiv umgeformt, so in den informationstheoretischen Termini Mikro-Aleatorik und Makro-Aleatorik und vor allem im musikalischen Sprachgebrauch. Die musikalischen Termini aleatorisch und Aleatorik werden auch auf den literarischen und den linguistischen Bereich übertragen (s. Abschn. IV.).

I. Das Adjektiv aleatorisch begegnet in musikalischem Zusammenhang zuerst bei W. Meyer-Eppler, der den Ausdruck anscheinend seit 1954 als STATISTISCHEN TERMINUS ZUR BEZEICHNUNG VON VORGÄNGEN gebraucht, DEREN VERLAUF IM GROBEN FESTLIEGT, IM EINZELNEN ABER VOM ZUFALL ABHÄNGT. Meyer-Eppler verwendet ihn insbesondere als Bestandteil elektroakustisch-kompositionstechnischer und informationstheoretischer Termini (wie aleatorische Modulation, aleatorisches Signal, Mikro-Aleatorik und Makro-Aleatorik), deren Denotate er theoretisch durchdringt bzw. die er musiktheoretisch anwendet. Hierbei erlangen zunehmend (rein schwingungstechnisch gewonnene) aleatorische Strukturen als Klang- oder Rhythmusqualitäten musikalische Bedeutung.

II. Der Ausdruck aleatorisch wird von K. Stockhausen und P. Boulez aufgegriffen, die ihn beide bei den Darmstädter Ferienkursen 1957 gebrauchen. (1) Bei Stockhausen ist aleatorisch EINER DER ZAHLREICHEN STATISTISCHEN BEGRIFFE, DIE ER IN DIE KOMPOSITIONSLEHRE EINBEZIEHT UND MIT DENEN ER „EINE STATISTISCHE DENKWEISE IN DIE KOMPOSITION" EINFÜHRT. (2) Boulez verwendet den Ausdruck zur BESTIMMUNG DER VON IHM ANGESTREBTEN MUSIKALISCHEN FORM.

III. Durch die Darmstädter Tagung gelangen die Ausdrücke aleatorisch und Aleatorik in den Wortschatz eines weiteren Kreises von Musikern und Publizisten, wobei Aleatorik als Terminus für das Prinzip des Aleatorischen in Stücken von entsprechender KOMPOSITIONSWEISE oder für diese Kompositionsweise selbst aufgefaßt wird. (1) Die Aleatorikbegriffe der einzelnen Autoren differieren jedoch. (a) Ursprünglich ist mit Aleatorik gemeinhin nur die MOBILITÄT DER TEILE EINER KOMPOSITION gemeint, vor allem seit Mitte der sechziger Jahre zumeist auch die STRUKTURVARIABILITÄT. (b) CAGES „EXPERIMENTELLE MUSIK" ist bei den einen Autoren aus dem Aleatorikbegriff AUSGESCHLOSSEN, bei den anderen INBEGRIFFEN. (c) Manche Autoren zählen auch die MUSIKALISCHE GRAPHIK zur aleatorischen Musik. (d) Meinen die meisten Autoren mit Aleatorik ein Interpretationsmoment, so denken manche ausdrücklich auch an KOMPOSITIONSVERFAHREN. (2) Die Aleatorikkonzeptionen der einzelnen Autoren lassen sich folgendermaßen klassifizieren: (a) Eine erste Gruppe von Autoren strebt die „OFFENE FORM" an. (b) Andere Autoren wollen die Aleatorik in die REINE GRUPPENIMPROVISATION überführen. (c) Für eine dritte Gruppe ist CAGES „EXPERIMENTELLE MUSIK" DER INBEGRIFF DER ALEATORISCHEN MUSIK.

IV. Die musikalischen Termini aleatorisch und Aleatorik werden auch auf den LITERARISCHEN und den LINGUISTISCHEN BEREICH übertragen.

I. Das Adjektiv aleatorisch begegnet in musikalischem Zusammenhang zuerst bei W. Meyer-Eppler als STATISTISCHER TERMINUS ZUR BEZEICHNUNG VON „VORGÄNGEN, DEREN VERLAUF IM GROBEN FESTLIEGT, IM EINZELNEN ABER VOM ZUFALL ABHÄNGT" (H. Eimert in einer Meyer-Epplers Aufsatz *Statistische u. psychologische Klangprobleme* vorangestellten Definition [Die Reihe I, Wien 1955, 22]; zur Autorschaft dieser Definition s. H. Eimert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik*, Regensburg 1973, Art. *aleatorisch* und S. 416, Nr. 124);

vgl. auch W. Meyer-Eppler, *Grundlagen u. Anwendung d. Informationstheorie* (Bln, Göttingen u. Heidelberg 1959): der Ausdruck ‚aleatorisch' soll Regellosigkeit und Unvorhersehbarkeit im einzelnen bei zeitlicher Konstanz und Determiniertheit gewisser statistischer Mittelwerte des Signals bezeichnen (27, Anm. 1).

Meyer-Eppler gebraucht den Ausdruck wohl seit 1954 (Vorträge *Elektronische Musik. Ihre stofflichen u. informationstheoretischen Grundlagen*, in: *Klangstruktur d. Musik*, hg. v. Fr. Winckel, Bln-Borsigwalde 1955 [Abdruck einer Vortragsreihe von „Anfang 1954"], und *Die elektrischen Instr. u. neue Tendenzen d. elektroakustischen Klanggestaltung*, in: *Gravesano. Musik – Raumgestaltung – Elektroakustik*, hg. v. W. Meyer-Eppler, Mainz 1955 [Abdruck einer Vortragsreihe von August 1954]). In *Elektrische Klangerzeugung* (Bonn 1949) jedenfalls verwendet er statt ‚aleatorisch' noch den Ausdruck statistisch (welchen er freilich auch nach 1954 gelegentlich noch in diesem Sinn gebraucht):

Eine theoretisch gut zu erfassende Art der Geräuscherzeugung macht von den statistischen Schwankungen Gebrauch, denen elektrische Ströme infolge ihrer Zusammensetzung aus einzelnen Elektronen unterworfen sind (51);

und auch in den Beiträgen *Elektronische Kompositionstechnik* (Melos XX, 1953), *Zur Terminologie d. elektronischen Musik* und *Mathematisch-akustische Grundlagen d. elektronischen Klangkomposition* (beide 29.1.1954; Technische Hausmitt. d. NWDR VI, 1954 [= Sonderheft *Elektronische Musik*]) kommt der Ausdruck aleatorisch nicht vor. Es scheint, daß Meyer-Eppler ihn der frz. mathematischen Terminologie entlehnt hat; seine Quelle ist möglicherweise das 1959, S. 190, Anm. 1, genannte Buch von A. Blanc-Lapierre u. R. Fortet, *Théorie des fonctions aléatoires. Application à divers phénomènes de fluctuation* (Paris 1953).

Meyer-Eppler gebraucht den Ausdruck aleatorisch insbesondere als Bestandteil elektroakustisch-kompositionstechnischer und informationstheoretischer Termini (wie aleatorische Modulation, aleatorisches Signal, Mikro-Aleatorik und Makro-Aleatorik), deren Denotate er theoretisch durchdringt bzw. die er musiktheoretisch anwendet. Hierbei erlangen zunehmend (rein schwingungstechnisch hergestellte) aleatorische Strukturen im Bereich der Frequenzen (als Klangqualitäten) wie auch in dem der Tonhöhen-, Lautstärken- und Einsatzfolge von Schällen (als Rhythmusqualitäten) musikalische Bedeutung. In dem Vortrag *Elektronische Musik*, in dem die Beziehungen zwischen Rauschen, Impuls und Sinusschwingung (den drei Grundelementen der elektronischen Musik) dargestellt werden, ist von aleatorischen Vorgängen, darunter der aleatorischen Modulation, nur als Mittel zur Herstellung von Rauschen die Rede:

Rauschen kann durch einen Autokorrelator in einen Impuls der gleichen Bandbreite ... umgewandelt werden. Umgekehrt läßt ein Allpaß mit aleatorischem Phasengang (zum Beispiel ein elektrischer Verhaller geeigneter Bauweise) aus einem Impuls eine aleatorische Folge von Impulsen entstehen, die den Charakter von Rauschen haben... Zur Umwandlung von Sinusschwingungen in Rauschen stehen die aleatorische Amplituden- oder Phasenmodulation und aleatorische Transposition mit nachfolgender Überlagerung der transponierten Komponenten zur Verfügung (156).

Die folgenden Publikationen bringen Näheres zur aleatorischen Modulation. In dem Vortrag von August 1954 beschränkt sich Meyer-Eppler zwar noch darauf, ihre Rolle bei der Klanggestaltung zu exemplifizieren:

Die elektrischen Instr.: Die aleatorische Modulation dient dazu, klangliche Parameter zu indizieren. Als einfaches Beispiel diene etwa die aleatorische Amplituden- und Phasenmodulation, wie man sie durch Verhallen (mittels Hallraum oder Hallmaschine) erzielen kann. Innerhalb des Bereiches der elektronischen Musik kommt einer solchen Maßnahme (im Gegensatz etwa zur Reproduktion von herkömmlicher Musik) nicht die Aufgabe zu, räumliche „Stimmungen" irgendwelcher Art zu vermitteln; die Verhallung eines Tones, Klanges oder Geräusches dient vielmehr dazu, dieses Schallereignis mit einem Unterscheidungsmerkmal zu versehen. So kann es beispielsweise erforderlich werden, verschiedene „Schichten" einer Komposition, die innerhalb des gleichen Spektralbereiches liegen und deshalb gehörsmäßig nur schwer unterschieden werden können, durch aleatorische Indizierung leichter unterscheidbar zu machen. In einer allerdings nur lockeren Analogiebetrachtung könnte man der aleatorischen Modulation den Charakter eines klanglichen „Bildhintergrundes" beilegen, während die nicht aleatorisch modulierten Schallereignisse wegen ihrer „Trockenheit" eher „Vordergrundcharakter" aufweisen (92f.).

Aber in dem Aufsatz *Statistische u. psychologische Klangprobleme* wird die aleatorische Modulation systematisch abgehandelt; und zwar lehrt Meyer-Eppler die kompositorische Verfügung über die aleatorische Modulation: ein Rauschgenerator mit Bandfilter erzeugt eine aleatorische Schwingung, mit der man eine periodische „Trägerschwingung" (z.B. Sinusschwingung) modulieren kann (Amplitudenmodulation, Frequenz- oder Phasenmodulation, Klangfarbenmodulation durch Steuerung des Filters). Der Klangeffekt hängt von der mittleren Frequenz, der Bandbreite und der effektiven Amplitude der zur Modulation verwendeten aleatorischen Schwingung ab. „Je breiter ihr Frequenzband gewählt wird, je größer ihre effektive Amplitude ist, desto mehr nähert sich das klangliche Ergebnis der Modulation einem Geräusch, d.h. einem Schallvorgang, dessen Tonhöhe nicht mehr exakt bestimmt werden kann" (23). Bei Modulationsfrequenzen unter 7 Hz und einem Frequenzschub von wenigstens der Größe der Modulationsfrequenz „wird der unsystematische Verlauf der Modulationsfunktion hörbar, d.h. die dynamische oder tonhöhenmäßige Struktur der Musik wird dann in einem größeren oder geringeren Ausmaße ebenfalls aleatorisch. Auch ein solches Vorgehen kann für den Komponisten reizvoll sein, und es sind demgemäß Fälle bekanntgeworden, in denen – nicht durch schwingungstechnische, sondern durch mathematische Prozesse – aleatorische Züge in die musikalische Werkstruktur hineingebracht wurden (J. Cage)" (24) – auf diese, der Rede von „aleatorischer Musik" schon nahekommende Stelle sei besonders hingewiesen.

Der späte Aufsatz *Zur Systematik d. elektrischen Klangtransformationen* (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik III, Mainz 1960) schließlich präzisiert und erweitert die Theorie der aleatorischen Modulation. Die Schälle werden hier (wie auch in *Grundlagen u. Anwendungen d. Informationstheorie*) als Signale aufgefaßt. „Ein Signal heiße aleatorisch, wenn sein Verlauf im groben festliegt und durch mittelwertbeschreibende statistische Parameter bestimmt ist, im einzelnen aber vom Zufall abhängt" (79). „Aleatorische Signale von endlicher Bandbreite [verlaufen] im kleinen nicht völlig unvorhersehbar"; vielmehr gibt es je nach Bandbreite umgekehrt proportional große „Zonen statistischer Nachwirkung (d.h. quasideterminierte Bereiche)" (80). Bei zu geringer Bandbreite eines stationär-aleatorischen Signals nimmt das Ohr nicht mehr die Stationarität wahr, sondern „Schwankungen von Valenzattributen, z.B. der Lautstärke, ...die als Schwankungen allerdings wieder aleatorischen Charakter haben" (81; vgl. auch oben). Durch schnelle oder beschleunigte (z.B. Tonband-)Wiedergabe eines Signals kommt gegebenenfalls dessen „makroskopische" Aleatorik oder Makro-Aleatorik zum Vorschein, durch langsame oder verlangsamte die „mikroskopische" Aleatorik oder Mikro-Aleatorik:

Die „makroskopische" Aleatorik oder Makro-Aleatorik etwa von gleichmäßiger Sprache löst sich bei Nahbetrachtung in Valenzfolgen (Sprechlaute) von nicht-aleatorischem Charakter auf, während die „mikroskopische" (d.h. über kurze Zeiten sich erstreckende) Aleatorik oder Mikro-Aleatorik etwa von Frikativlauten ... in zusammenhängender Sprache erst bei der Nahbetrachtung zum Vorschein kommt (82).

Durch „Modulation eines (vorzugsweise stationären) Schallsignals mit gaußischem oder nichtgaußischem Rauschen oder herausgegriffenen Merkmalen von derartigem Rauschen" lassen sich verschiedene aleatorische Impulsfolgen herstellen (83f.), die sich überlagern und durch eine

mehr oder weniger große statistische Verwandtschaft miteinander korrelieren können. Die von Meyer-Eppler im Anschluß an diese Feststellung beschriebene Komposition mit aleatorischen Impulsfolgen entspricht Stockhausens Konzept der „statistischen Form" (*Von Webern zu Debussy. Bemerkungen z. statistischen Form*, 1954, *Texte* I, 75–85):

Durch Überlagern von mehreren verschieden gefärbten aleatorischen Impulsfolgen, die aus miteinander nicht kohärierenden (d.h. nicht von dem gleichen Rauschgenerator stammenden) Rauschsignalen abgeleitet wurden, erhält man mehrschichtige aleatorische Gebilde ohne interne Korrelation. Leitet man die Impulsfolgen jedoch aus einem einzigen Rauschsignal ab, beispielsweise aus verschiedenen Spektralbereichen des gleichen Signals, so erhält man eine genau dosierbare interne Korrelation („Kreuzkorrelation"), d.h. eine mehr oder weniger große „statistische Verwandtschaft" zwischen den Schichten. Der Korrelationsgrad zwischen den Schichten wäre in diesem Fall ein nicht an der Oberfläche liegender Kompositionsparameter (85).

II. Meyer-Epplers Terminus aleatorisch wird von K. Stockhausen und P. Boulez aufgegriffen, die ihn beide bei den Darmstädter Ferienkursen 1957 gebrauchen (s. anschl.). Als weiterer früher Autor, der indes schon dem Sprachgebrauch der Komponisten folgt (freundliche Auskunft v. 5.8.1976), verwendet ihn Fr. K. Prieberg in einer Beschreibung von F. Wagners „Variationsgerät" (Wien 1955), das dank z.T. „aleatorisch" erfolgender Impulse zur Steuerung der Generatoren immer neue Exemplare der gewählten Stückart hervorbringt:

Musik d. technischen Zeitalters (Zürich u. Freiburg i. Br. 1956): Ein Code oder „Programm" gibt Steuerimpulse frei, die zum Teil aleatorisch – also nach Zufallsgesetzen – gebildet sind. Sie schalten die Generatoren ein. Es erklingen Stücke, die in ihrer Struktur – etwa „marschartig" oder „walzerartig" – vorher festgelegt sind und dann von der Apparatur ohne Wiederholung produziert werden (166f.).

(1) Bei Stockhausen ist aleatorisch einer von zahlreichen statistischen Begriffen, die er in die Musiktheorie einbezieht und mit denen er eine statistische Denkweise in die Komposition einführt:

Vieldeutige Form (1960): Dort [in einem kommunikationswissenschaftlichen Seminar Meyer-Epplers, 1954/55] lernte ich Begriffe wie Matrix, Mikro- und Makrostruktur, Zufall, Feld, Aleatorik, Statistik usw. kennen, und ich bezog sie in die kompositorische Arbeit ein (*Texte* II, 249; von der „Einführung einer ‚statistischen' Denkweise in die Komposition" spricht Stockhausen ibid. 248).

Der früheste bekannte Beleg ist eine nur indirekt überlieferte Äußerung bei den Darmstädter Ferienkursen 1957, in der Stockhausen mit Bezug auf den in einem gewissen Bereich von Möglichkeiten bleibenden, innerhalb dieses Bereiches jedoch zufallsbestimmten Gang der Interpretation seines Klavierstücks XI (1956) von „Aleatorik" spricht (die Teile dieses Stückes sollen in zufälliger Reihenfolge erklingen; Tempo, Lautstärke und Anschlagsform sind jeweils am Ende des vorher gespielten Teiles vorgeschrieben):

H. Schatz, *Theoretiker d. Zufalls* (Melos XXIV, 1957): Dieses improvisiert wirkende, sich scheinbar zufällig ergebende Interpretationsmoment ist in Wirklichkeit gesteuerter, kontrollierter Zufall, in der Fachsprache ‚Aleatorik' genannt (299b; Stockhausen nimmt in einem Brief an den Verf. v. 24.4.1976 diese Äußerung für sich in Anspruch: „Hilmar Schatz muß 1957 in meinem Seminar gewesen sein, in dem ich in Darmstadt über *Gesang der Jünglinge* eingehend und natürlich auch über Klavierstück XI mit Analysen berichtet habe. Daher kommt wohl das von Ihnen gefundene Zitat über ‚Aleatorik'").

Seinen Aleatorikbegriff erläutert Stockhausen in dem soeben genannten Brief v. 24.4.1976:

Ganz gewiß ist, daß der Begriff [sc. Aleatorik] direkt aus der Statistik übernommen wurde, die bei Meyer-Eppler natürlich eine sehr große Rolle spielte. Bitte lesen Sie z.B. alles über „Geräusche" in seinem Buch *Elektrische Klangerzeugung*, das uns damals bereits vorgelegen hat...; sehen Sie z.B. S. 51: „Eine theoretisch gut zu erfassende Art der Geräuscherzeugung macht von den *statistischen* Schwankungen Gebrauch, denen elektrische Ströme infolge ihrer Zusammensetzung aus einzelnen Elektronen unterworfen sind". Solche Äußerungen beziehen sich nicht nur auf die Analyse von Geräuschen und deren elektrische Erzeugung, sondern sind ohne weiteres auf größere formale Zusammenhänge übertragbar, wie ich das ja schon in den Klavierstücken V bis X und in der *Elektronischen Studie II* (Verrauschung der Sinuston-Akkorde) und dann natürlich in sämtlichen Strukturebenen des *Gesang der Jünglinge* und in der Komposition der internen statistischen Tonverteilungen in jeder „Gruppe" der *Gruppen* für drei Orchester gemacht habe. Zur Verdeutlichung dieser Methoden habe ich – für viele ein wenig gewaltsam – ja damals auf statistische Kriterien im Werk Debussys hingewiesen, obwohl Debussy gewiß nicht in solchen Kategorien gedacht hat. Die großformale Aufteilung des Klavierstückes XI mit einer Möglichkeit aleatorischer Verteilung der 19 Teile war nur ein weiterer Schritt und nichts grundsätzlich Neues. Ich hatte bereits jahrelang derartige aleatorische Verteilungen von Einzeltönen oder Gruppen von Tönen praktiziert. Das einzig Überraschende daran war für die meisten, daß der Spieler selber solche Vertauschungen in einem von mir eingerichteten aleatorischen Feld vornehmen konnte. Selbstverständlich war ich bei der Realisation im Studio für Elektronische Musik selbst ein Spieler meiner eigenen graphischen Vorlagen, aber auch Mitarbeiter wie Gottfried Michael König mußten genauso – auch oft sehr viel weitgehender als im Klavierstück XI – aleatorische Vorgänge zusammen mit mir erzeugen, wie es dann die Pianisten beim Klavierstück XI machen sollten...
Sie sollten den Begriff Aleatorik auf keinen Fall nur auf das Musikalische begrenzen, sondern zeigen, daß es verschiedene Anwendungsbeispiele gibt für das generelle Prinzip der Aleatorik, das viel weiter ist, als Sie es... beschreiben. Der Übergang zwischen ganz kleinen möglichen Abweichungen ... und Feldern, die so extrem weit sind, daß man kaum noch die Lenkung des Zufalles ahnen kann: alles das ist im Bereich der Aleatorik möglich. Sie sollten wissen, daß damals eine ganze Reihe von Taschenbüchern erschien über die Zufallsgesetzmäßigkeiten des Glücksspiels; daß mir Bücher wie Albert Einstein – Leopold Infeld, *Die Evolution der Physik* (RoRoRo), Norbert Wiener, *Mensch und Menschmaschine* (Ullstein), Le Corbusier, *Modulor 2*, Wolfgang Wieser, *Organismen, Strukturen, Maschinen* (Fischer), und manche andere sehr viel bedeuteten. In all diesen Büchern spielte in den verschiedensten Anwendungsbereichen die Statistik bzw. der Zufall eine große Rolle. Heisenbergs „Unschärferelation" wurde damals überall diskutiert, ebenfalls die Plancksche Quantentheorie als Vorläufer. Der Hauptgesichtspunkt war immer das aleatorische Verhalten der kleinsten Teilchen im Atom, der Elektronen bei der elektrischen Klangerzeugung etc. Es wäre naiv, wollte man das Wort Aleatorik für die Musik pachten. Spielt er [der Begriff] doch in allen Lebensbereichen seit dem letzten Krieg eine große Rolle. Durch mich ist er allmählich in den Jargon der Musiker gekommen, da ich der einzige war, der damals die Brücke zwischen Informationstheorie, Statistik, Phonetik einerseits und der Musik andererseits herstellte.
Ein gewisses Fazit dieses ganzen Komplexes hat vorläufig ein sehr interessantes Buch gezogen, das mir erst im vorigen Jahr

in die Hände kam: Arthur Koestler, *Die Wurzeln des Zufalls*... Es wäre sinnvoll, wenn es in Ihrem Artikel klar würde, daß der Ursprung des Komplexes musikalischer Zufallsoperationen aus der gesamten wissenschaftlichen Tendenz des Jahrhunderts und speziell aus der Kulmination dieses neuen Verständnisses der Materie und der wissenschaftlichen Methoden um die Mitte des Jahrhunderts entstanden ist. Sie wissen ja selbst, daß in den frühen fünfziger Jahren auch in der Malerei ganz verwandte Tendenzen aufkamen, und zwar in Paris (Mathieu u.a., Tinguely etwas später) und in New York die „Abstract Expressionists" (Pollock, Kline, de Kooning u.a.). Es ist übrigens bezeichnend, daß die allmähliche Umbildung von Cage zur Aleatorik ganz primär von den New Yorker Malern beeinflußt worden ist, mit denen er zum Teil hautnah mehrere Jahre lang lebte, bevor sich dann in seinem Werk die aleatorischen Methoden direkt im Partiturbild äußerten. Es wäre sinnvoll, diesem Vorgang in der Malerei in New York einmal nachzugehen, um einen Haufen Mißverständnisse – vor allem auch die Plattitüde, amerikanische Aleatorik habe die europäische in der Musik erst wach gemacht – ein für alle Male zu korrigieren. Selbst die amerikanischen Phänomene der Aleatorik in der Malerei kann man ganz deutlich aus europäischen Einflüssen ableiten. Schon bei Klee, Picasso, Schwitters und anderen findet man visuelle Gebilde, in denen zufällig in einem Atelier vorhandene Papiere und Objekte zusammengeklebt und übermalt sind.

Mit größerem historischem Abstand wird man das Ganze als eine völlig organische Angelegenheit ansehen, die mit der Bewußtseinserweiterung des Menschen in Richtung eines tieferen Verständnisses des Verhaltens von Wellen und Korpuskeln zusammenhängt.

Das ganze Geheimnis ist eigentlich nur die Divergenz zwischen unserer Wahrnehmung bzw. den Wahrnehmungsorganen unseres Körpers einerseits und den Schwingungsvorgängen um uns herum andererseits. Was wir nicht auflösen können – also nicht periodisieren, auf Wiederholung hin prüfen können, müssen wir zwangsläufig als „aleatorisch", vom Zufall bestimmt, bezeichnen, obwohl wir insgeheim gleichzeitig wissen, daß gar nichts zufällig ist.

(Viele Parallelen zu diesem Brief finden sich in J. Cott, *Stockhausen. Conversations with the Composer*, New York 1973, 67–83.)

Die Aleatorik ist demnach für Stockhausen ein allgemeines Prinzip, das in allen Bereichen eine Rolle spielt. Das Aufkommen musikalischer Zufallsoperationen entspreche der gesamten wissenschaftlichen Tendenz des Jahrhunderts (neues Materieverständnis, statistische Methoden, Parapsychologie) und deren Kulmination in der Jahrhundertmitte. Verwandte Erscheinungen gebe es auch in der Malerei (Tachismus, Action painting), die übrigens Cage zu seinen Praktiken angeregt hätten. Er selbst sei durch gewisse Taschenbücher sowie durch die Diskussion von Heisenbergs „Unschärferelation" und Plancks Quantentheorie beeindruckt gewesen, wobei es immer um das aleatorische Verhalten der kleinsten Teilchen im Atom, der Elektronen bei der elektrischen Klangerzeugung usw. gegangen sei. Dieses aleatorische Verhalten habe er zum Vorbild für die Organisation von Mikro- und Makrobereich der Musik genommen. Die Beispiele (Klavierstücke V–X, *Studie II*, *Gesang d. Jünglinge*, *Gruppen* und Klavierstück XI) stehen für das Verfahren der Impräzisierung von Notenwerten („gelenkte Zufallskriterien"), die Verwendung unperiodischer Schwingungen und Impulsfolgen, die aleatorische Verteilung von Elementen einer Gruppe oder Komposition und die impräzise Koordinierung von Parameterzuständen. Klavierstück XI „war nur ein weiterer Schritt und nichts grundsätzlich Neues"; d.h. anders als die an Stockhausens oben zit. Darmstädter Äußerung anschließende Tradition es will (s. unten III. (1) (a)), setzt das Neue nach Stockhausen nicht erst mit Klavierstück XI (1956) ein, sondern mit der nachpunktuellen Musik.

(2) Bei Boulez begegnet aléatoire in gemeinsprachlicher Verwendung schon 1951, als er von der „riskanten" (aléatoire) Synthese von tonaler Sprache und Reihenprinzip spricht, welche von Schönberg und Berg, aber nicht von Webern versucht worden sei:

Moment de Jean-Sébastien Bach (1951): Du reste, Webern, à cause d'une volonté bien déterminée de pureté rigoureuse et de modestie tactique, n'essaiera jamais – comme l'ont tenté Schönberg, decévant, et Berg, prestidigitateur – la synthèse aléatoire du langage tonal et du principe sériel, celui-ci rendant compte de celui-là (*Relevés d'apprenti* 18).

In einer Weise, die zur Rede von „aleatorischer Musik" geführt hat, nämlich zur BESTIMMUNG DER VON IHM ANGESTREBTEN MUSIKALISCHEN FORM, gebraucht er den Ausdruck in seinem Vortrag *Alea* (wohl noch 1956, bei d. Darmstädter Ferienkursen 1957 in d. dtsch. Übers. v. H.-Kl. Metzger verlesen). Dieser in Auseinandersetzung mit Ideen Stockhausens entstandene Text erörtert die Möglichkeiten, den Zufall in Komposition und Ausführung von Musik mitwirken zu lassen. Anders als Cage und Stockhausen, deren Zufallsverwendung ihm als Flucht vor kompositorischer Verantwortung erscheint, will Boulez den Zufall als kompositorisches Sprachmittel einsetzen. Der Zufall kann auf drei Ebenen mitwirken: der des Tonsatzes, der der Struktur und der des Strukturenverbandes. Auf der Ebene des Tonsatzes können tonsatzbedingte Schwierigkeiten der Ausführung zu Zufallsergebnissen in Gestalt von „Rubati" (Schwankungen von Tempo, Intensitätsverlauf und Registerfolge) führen. Die Strukturen können durch ein- oder mehrdeutige serielle Prädetermination der Toneigenschaften bestimmt sein: je eindeutiger das musikalische Ergebnis prädeterminiert ist, je weniger also der Komponist dabei entscheiden kann, desto zufälliger ist es. Bei geeigneter Handhabung des Unterschiedes zwischen ein- und mehrdeutiger Prädetermination entstehen „gerichtete" Zusammenhänge. Auf der Ebene des Strukturenverbandes *schließlich* soll es mehrere Möglichkeiten der Strukturenverbindung, mehrere Wege durch die Komposition geben, die freilich alle die Formlogik dieser Komposition wahren müssen. Was Boulez anstrebt, beschreibt er, Meyer-Epplers Begriff aleatorisch vom mikrostrukturellen Bereich auf die verschiedenen Ebenen des makrostrukturellen Bereichs übertragend und dabei den typisch serialistischen Gedanken einer Analogie aller Strukturebenen verfolgend, als eine musikalische Entwicklung, die „in mehreren Stadien, auf mehreren Ebenen der Komposition Entscheidungsmöglichkeiten [chances] eintreten läßt" und so zu einer „(statistisch) wahrscheinlichen Verkettung von Zufallsereignissen [événements aléatoires] innerhalb einer nicht festgelegten Dauer" wird, aber „dennoch Entwicklungslogik, eine global gelenkte Richtung aufweist":

Fonction de la durée, de son temps physique de déroulement, le développement musical peut faire intervenir des „chances" à plusieurs stades, à plusieurs niveaux de la composition. Somme toute, la résultante en serait un enchaînement, de plus grande probabilité, d'événements aléatoires à l'intérieur d'une certaine durée, elle-même indéterminée (ibid. 46);

Partant d'un sigle initial, principiel, aboutissant à un signe exhaustif, conclusif, la composition arrive à mettre en jeu ce que nous recherchions au départ de notre démarche: un „parcours" problématique, fonction du temps – un certain nombre d'événe-

ments aléatoires inscrits dans une durée mobile –, ayant toutefois une logique de developpement, un sens global dirigé – des césures pouvant s'y intercaler, césures de silence ou plates-formes sonores –, parcours allant d'un commencement à une fin (52).

Diese Sätze beschreiben – unter besonderer Berücksichtigung des Aspektes der Zufälligkeit – eine Formvorstellung, die Boulez in wesentlichen Zügen schon 1954 äußert; vgl. den unmittelbar an sie anschließenden Hinweis auf die indische Musik, die „eine Art von strukturellem ‚Formanten' mit aus dem Augenblick heraus erfolgender Improviastion verbindet", mit jener früheren Äußerung, in der Boulez von einer „sich in jedem Augenblick der Komposition einstellenden Dialektik zwischen einer strengen globalen Organisation und einer momentanen, der freien Entscheidung unterworfenen Struktur" und von den „Formanten eines Werkes" spricht, „die an die Organisation der diesem Werk eigentümlichen Klangwelt [univers sonore] gebunden sind, aber keineswegs von ihr abhängen" und, anders als das klassische Thema, aus „nichtintegrierten Besonderheiten" bestehen:

Cela [die soeben entwickelte Vorstellung] peut paraître absurde dans le contexte de notre musique occidentale, mais la musique hindoue, par exemple, en combinant une sorte de „formant" structurel avec l'improvisation instantanée, accède fort aisément à ce genre de problème et lui donne une solution quotidienne. Il est évident qu'elle contraint à une tout autre écoute et qu'elle est en cycle ouvert, tandis que nous concevons l'oeuvre élaborée comme un cycle fermé de possibilités (ibid. 46);
Nous avons respecté le „fini" de l'oeuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la „chance" de l'oeuvre orientale, son déroulement ouvert (52).
Recherches maintenant (1954): Le grand effort, dans le domaine qui nous est propre, est de rechercher actuellement une dialectique s'instaurant à chaque instant de la composition entre une organisation globale rigoureuse et une structure momentanée soumise au libre arbitre. Prenons une comparaison acoustique abrégée; le timbre d'un son est principalement dû à la distribution des sons harmoniques: ces derniers se répartissent par groupes plus ou moins importants suivant leurs rapports avec le son fondamental en intensité et en hauteur; on appelle cela les „formants" d'un timbre. Ne pourrait-on envisager les „formants" d'une oeuvre? Liés, certes, à l'organisation de l'univers sonore propre à cette oeuvre, mais ne dépendant point d'elle? Rien ne ressemblerait moins au „thème", puisque le thème consiste en des particularités déjà intégrées; cependant, ce „formant" – particularités non intégrées – serait responsable de la physionomie de l'oeuvre, de son caractère unique (ibid. 30).

Das spezifisch Aleatorische der von ihm vorgestellten Form, seine Art von Aleatorik, führt Boulez auf Mallarmé zurück (vgl. *Sonate – que me veux-tu?*, 1958, und unten III. (2) (a)), zu dessen Poetik er übrigens ebenfalls schon in *Recherches maintenant* eine musikalische Entsprechung fordert (ibid. 31).

III. (1) Durch die Darmstädter Tagung gelangen die Ausdrücke aleatorisch und Aleatorik in das Vokabular eines weiteren Kreises von Musikern und Publizisten. Hierbei wird Aleatorik – zweifellos weil Stockhausen das Wort mit Bezug auf sein Klavierstück XI gebraucht hat – als Terminus für das Prinzip des Aleatorischen in Stücken von entsprechender Kompositionsweise oder für diese Kompositionsweise selbst aufgefaßt. Das Adjektiv aleatorisch wird sowohl in einem allgemeineren, nicht speziell musikalischen Sinn als auch im Sinne von ‚der Aleatorik gemäß' verwendet. Im allgemeineren Sinn begegnet aleatorisch z. B. bei G. Ligeti, der – offenkundig unter dem Eindruck von Boulez' *Alea* – von der Möglichkeit einer „aleatorischen" Parameterdetermination (neben der seriellen und der mit bestimmten formalen Zielen vorgenommenen) spricht, und bei H. Heiß, demzufolge der Serialismus mit gewissen Unsicherheitsfaktoren arbeitet, die „aleatorisch" (zufälligkeitsbedingend) sind:

G. Ligeti, *Pierre Boulez – Entscheidung u. Automatik in d. Structure Ia* (Die Reihe IV, Wien 1958): Die automatisch gewonnene Struktur ist einigermaßen roh, man muß sie weiter verarbeiten, und zwar mit Entscheidungen in den maschinell nicht verwendeten Dimensionen. Wenn man z. B. die Parameter „Dynamik" oder „Lage" nicht in die Maschine geworfen hat, so kann man in Richtung dieser übrigbleibenden Parameter die Rohstruktur bearbeiten. Dies kann sowohl aleatorisch als auch mit bestimmten formalen Zielen geschehen, etwa zur Bildung oder zur Vermeidung von bestimmten Zusammenhängen innerhalb der Rohstruktur (38);
H. Heiß, *Zufall u. Gestaltung – Material u. Qualität* (Melos XXVI, 1959): Die Absicherungen mit Hilfe der seriellen multiplen Reihenkonjunktion haben doch tatsächlich enorme Unsicherheitsfaktoren wirksam gemacht, eben durch die Unmöglichkeit, „alle Möglichkeiten vorauszusehen". Diese Unsicherheitsfaktoren, die als aleatorisch erkannt wurden, sind als wirksamer „Zufall" anerkannt worden (219a).

G. Manzoni gebraucht den Ausdruck aleatorisch sogar metaphorisch, wenn er es als „Möglichkeit des Aleatorischen" bezeichnet, daß von der rationalen Anlage einer (nicht aleatorischen) Komposition Abweichungen vorkommen, die das musikalische „Gefühl" diktiert; d. h. die Anlage wird mit einem Vorgang verglichen, dessen Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt (verschieden ausfallen kann – je nachdem wie es das musikalische „Gefühl" verlangt):

Bruno Maderna (Die Reihe IV, Wien 1958): In ihm [dem Komponisten] aber waltet stets und vor allem das musikalische „Gefühl", das sich gegebenenfalls selbst gegen die rationelle Anlage des Ganzen wendet. Das bedeutet aber nicht, daß die kompositorische Verfahrensweise an Gültigkeit verliert. Sie bleibt bestehen, und solche Abweichungen vom Vorgegebenen verstehen sich als eine kompositorische Möglichkeit des Aleatorischen. Dabei wird nicht die Anlage an sich verleugnet, sondern in diese werden die Abweichungen so hineingenommen, daß sie sogar zur Bereicherung des Schemas beitragen (114);
Doch ist selbstverständlich auch der zweite Satz [des *Quartetto per archi a due tempi*, 1955], der ... nur eine freie Auslegung des ersten ist, streng an die strukturelle Logik und Anlage des ganzen Stückes gebunden. Diese Anlage gestattet, eben ihrer Natur gemäß, daß innerhalb ihrer Grenzen einige Abweichungen vorkommen, ohne sie zu schädigen. Das ist es, was wir oben die Möglichkeit des Aleatorischen genannt haben. Wie ein hochkompliziertes „elektronisches Gehirn" nicht dadurch zum Stillstand gebracht wird, daß ein paar Röhren nicht in Betrieb sind, so wirken sich einige Abweichungen vom rationellen Verfahren in der Kompositionsstruktur dieses Quartetts nicht aufs Ganze aus: darin vielmehr zeigt sich die Stichhaltigkeit der Methode (115).

In der speziell musikterminologischen Verwendungsweise, wenn auch noch in Anführungsstrichen, begegnet aleatorisch z. B. bei H. H. Stuckenschmidt, der vom „Ad-libitum-Angebot der ‚aleatorischen' Werke" und von ihrer Gestalt als einem Problem der Interpretation spricht:

Bilanz nach dreizehn Jahren Kranichstein (Melos XXV, 1958): Zudem greift in der jüngsten Musik das Problem der Interpretation neuerlich in das der musikalischen Gestaltwerdung über – wenn auch auf erheblich andere Art als in der Continuo-Improvisation des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Das

Ad-libitum-Angebot der „aleatorischen" Werke setzt freilich einen Spieler voraus, der imstande wäre, jede Forderung des Notenbildes nach Menschenkräften zu erfüllen (364b).

Die Begriffsgeschichte von aleatorisch in dieser Verwendungsweise ist natürlich identisch mit der von Aleatorik als speziell musikalischem Fachausdruck, welche im Folgenden behandelt wird.

(a) Ursprünglich ist mit Aleatorik als speziell musikalischem Fachausdruck gemeinhin nur die Mobilität der Teile einer Komposition gemeint, nicht auch die Strukturvariabilität. Hierauf deuten H.-Kl. Metzgers Polemik gegen die Rede von „aleatorischen Formen" bei Stockhausen und Boulez und sein Hinweis, daß sie allenfalls auf gewisse Kompositionen des Cage-Kreises und Pousseurs, deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt, bezogen werden könne:

Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik (Die Reihe V, Wien 1959): Die Definition [sc. von aleatorisch] ... hatten sie mittlerweile offensichtlich vergessen. So sprachen und sprechen sie denn alle, die berühmten Musikreferenten der großen Blätter voran, von aleatorischen Formen, wenn es um Stockhausens Elftes Klavierstück und Boulez' Dritte Sonate sich handelt... Die vergessene Definition lautet: „Aleatorisch ... nennt man Vorgänge, deren Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber vom Zufall abhängt." Der Formverlauf der beiden Werke, auf die sie's münzen, hängt jedoch umgekehrt gerade im groben vom Zufall ab, während er im einzelnen festliegt... Wohl gibt es Formen, namentlich bei Cage und in seiner Schule, bei Morton Feldman und Christian Wolff, die so [sc. „aleatorisch"] könnten genannt werden; einem Werk wie Pousseurs „Mobile" mäße der Begriff vielleicht allenfalls noch sich an (46).

Aber auch später, als viele Autoren bei Aleatorik außer an die Zufallsabhängigkeit der Form auch an die Strukturvariabilität denken, begegnet der Ausdruck mehrfach in der engeren Bedeutung, so bei H. H. Stuckenschmidt (Art. *Neue Musik*, RiemannL, 12. Aufl., Sachteil [1967], zit. unten III. (1) (b)), C. Dahlhaus, der Aleatorik mit „variable Gruppierung fixierter Teile" wiedergibt (*Ästhetische Probleme d. elektronischen Musik*, 1968, in: *Experimentelle Musik*, hg. v. Fr. Winckel [Schriftenreihe d. Ak. d. Künste, Bd. VI], Bln 1970, 87), und H. Eimert, der noch in *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973) gegen diese Wortverwendung polemisiert:

Art. *aleatorisch:* aleatorisch ... ist ein musiktheoretisch kaum gesicherter Begriff, der zu manchen Verwechslungen geführt hat und von dem heute nicht mehr korrigierbaren Mißverständnis lebt, es würden damit musikalische Zufallsformen bezeichnet (18a).

R. Smith Brindle, der auf die Unterschiedlichkeit des Wortgebrauchs hinweist, plädiert sogar ausdrücklich für diese engere Bedeutung:

The New Music (Oxford 1975): Though this term [sc. aleatory] is used to mean many things, from a small degree of indeterminacy to out-and-out improvisation, it would seem that its true application is only where musical elements are well defined, but used in chance combinations. If the musical elements themselves were random or undefined, they could not be put in „aleatory" combinations. After all, one cannot play dice if the dice are not numbered, nor play cards if they do not all belong to conventional sets. On the other hand, to be strictly accurate, the term aleatory came into being early in the period of integral serialism when dice were actually used to determine note durations etc. This usage in itself probably followed John Cage's use of dice and ‚chance' procedures culled from the Chinese *I-Ching* treatise (75).

Metzgers Hinweise auf die Meyer-Epplers Aufsatz vorangestellte Definition von aleatorisch blieb übrigens nicht wirkungslos. So bemüht sich E. Thomas, die Anwendung des Terminus aleatorisch auf mobile Formen von dieser Definition herzuleiten:

Art. *Aleatorik,* RiemannL, 12. Aufl., Sachteil (1967): Beide Stücke [Stockhausens Klavierstück XI und Boulez' 3. Klaviersonate] gehorchen insofern dem aleatorischen Prinzip, als ihr formaler Ablauf im groben festliegt, und zwar durch jeweilige Folgen auskomponierter Partikel, im einzelnen jedoch vom Zufall abhängt, nämlich von der nicht vorherbestimmten Wahl der Partikel, die aufeinanderfolgen sollen (25b);

und einzelne Autoren, deren Aleatorikbegriff außer der Strukturmobilität auch die Strukturvariabilität umfaßt, betrachten die letztere sogar als die eigentliche Aleatorik (s. anschl.).

Angesichts der Verfahren, verschiedene Versionen einer Struktur (Boulez, 3. Klaviersonate, 1956/57; M. Kagel, *Transicion II*, 1958/59) oder Quartettstimme (Fr. Evangelisti, *Aleatorio*, 1959) zur Wahl zu stellen, mobile Strukturen über feste zu legen (Stockhausen, *Refrain*, 1959), einzelne Parameter unbestimmt zu lassen oder Elementfelder zu bilden, die z. T. beliebig koordiniert werden können (Stockhausen, *Zyklus*, 1959; Berio, *Circles*, 1960), wird ein Aleatorikbegriff gebräuchlich, der außer der Zufallsabhängigkeit der Form auch die Strukturvariabilität umfaßt und dessen exakte Definition etwa folgendermaßen lauten müßte: Aleatorik wird das Verfahren genannt, bestimmte Entscheidungen über die Gestalt einer Komposition offen zu lassen. Diese Entscheidungen können dem Gestaltungswillen des Interpreten oder dem Zufall (zu dessen Werkzeug sich auch der Interpret machen kann) übertragen sein (auch im ersteren Fall erscheinen sie dem Komponisten als „zufällig", weil sie weder von ihm selbst getroffen worden noch für weitere Realisationen des Werkes verbindlich sind). Die vom Komponisten offengelassenen Entscheidungen können die Großform und die Strukturen betreffen. Im ersteren Fall kann eine Komposition z. B. mehrere Alternativformen haben, die durch Vertauschung von Funktionsgleichem und Auslassung von gleichsam nur „kommentierenden" Strukturen (Boulez, 3. Klaviersonate) oder durch Anordnung der Teile im Kreis mit beliebiger Anfangsstelle (Stockhausen, *Zyklus*) entstehen; oder die Versionen des Stückes haben eine Zufallsform (Stockhausen, Klavierstück XI). Die Strukturvariabilität kann mit dem Angebot von Alternativstrukturen und Vortragsalternativen gegeben sein; sie kann durch den „aleatorischen Kontrapunkt" (Lutosławski), die Indetermination einzelner Parameter, die Bildung von Elementefeldern und die Verwendung von Feldproportionen bedingt sein.

Ein ausdrücklich in diesem Sinn bestimmter Begriff von Aleatorik ist für das Jahr 1959 bezeugt. Wie Fr. Evangelisti berichtet, sprach er 1959 in einem Rundfunkvortrag von der Aleatorik als einer „Kompositionsweise, in der der Ausführende Schemata oder verschiedene Parameter zu vervollständigen hat" (*Komponisten improvisieren als Kollektiv*, Melos XXXIII, 1966, 86). Die meisten Belege stammen jedoch von Mitte der sechziger Jahre. So versteht G. v. Noé unter Aleatorik die Einwirkung des Zufalls auf die Ausführung im einzelnen oder die Gruppierung von festgelegten Einzelteilen:

Terminologie d. Seriellen Musik. Über Herkunft u. Bedeutung neuer

mus. Begriffe (NZfM CXXV, 1964): In der Seriellen Musik versteht man darunter [sc. unter Aleatorik] die Einwirkung des Zufalls auf eine serielle Komposition durch das Medium des Interpreten. Die Komponisten stellen nämlich dem Interpreten die Ausführung im einzelnen oder die Gruppierung von festgelegten Einzelteilen frei. Im strengsten Wortsinne (wie es Meyer-Eppler in dem ersten Heft der „Reihe" definiert hat) sollte der Ausdruck nur für ersteres gelten, wird aber wiederholt auch für den umgekehrten Sachverhalt wie die wahlweise vertauschbaren Abschnitte in Boulez' III. Sonate und Stockhausens 11. Klavierstück angewendet (424).

Einen ähnlichen Aleatorikbegriff hat U. Dibelius, *Moderne Musik 1945–1965* (München 1966), 314ff., der drei Typen von aleatorischen Verfahren unterscheidet: 1) beliebige Verwendbarkeit von festen Teilstrukturen, 2) Alternativen für die Ausführung einzelner Stellen des Notentextes (ossia-Vorschriften), 3) Überbezeichnung des Notentextes, die den Interpreten zur Auswahl zwingt (möglicherweise denkt Dibelius an Cages *Music of changes*). Auch nach Fr. Döhl und J. Häusler sind Detail- und Formvariabilität die beiden Grundmöglichkeiten der Aleatorik. Die erstere wird darüber hinaus als älter bezeichnet und u. a. durch Stockhausens *Zeitmaße* (1955/56) illustriert; d. h. die ganze Feldkomposition (im Sinne Stockhausens) ist nachträglich unter ‚Aleatorik' subsumiert:

Fr. Döhl, *Wege d. Neuen Musik. Zur Entwicklung d. seriellen, elektronischen u. experimentellen Musik* (NZfM CXXVI, 1965): Mit dem Terminus „aleatorische Musik" hat man Kompositionen bezeichnet, die die strenge Ordnung der seriellen Musik auflockern, indem sie den sogenannten „dirigierten Zufall" ... in die Komposition mit einbeziehen und dem Interpreten einzelne Parameter oder Teile der Komposition zur eigenen Wahl freistellen (Kompositionen von Boulez und Stockhausen). In einem ersten Stadium ist die Form im ganzen fixiert, im Detail variabel. In Stockhausens „Zeitmaßen" für fünf Holzbläser beispielsweise wechseln metronomisch fixierte Teile mit „Zeitfeldern", wo die Instrumente mit „individuellen Tempi" durcheinanderfahren („so schnell wie möglich", „so langsam wie möglich", „beschleunigen", „verlangsamen", metronomisch fixiert – in verschiedenen Kombinationen). Dadurch ergeben sich strukturelle Verschiebungen, nur statistisch wahrnehmbare „Zeitfelder", was eine Kontrolle der durchschnittlichen Tonhöhenverhältnisse, Intensitäten, Geschwindigkeiten usw. erfordert. In einem zweiten Stadium ist die Form auch im ganzen variabel, vieldeutig. Stockhausens Klavierstück XI zum Beispiel besteht aus 19 verschieden langen Tongruppen, deren Reihenfolge beliebig ist. Das Stück ist zu Ende, wenn die gleiche Gruppe zum dritten Male erreicht wird. Die Aufführungsdauer kann also sehr verschieden ausfallen. Die Spielweise ist dadurch (wenn auch unvorhersehbar) festgelegt, daß am Ende jeder Gruppe Spielanweisungen stehen, die für die spontan zu wählende neue Gruppe zu übernehmen sind (107);
nach J. Häusler, *Musik im 20. Jh.* (Bremen 1969), ist Aleatorik „eine musikalische Konzeption, die Einzelheiten der Wiedergabe, die Wahl zwischen mehreren Möglichkeiten, die Abfolge einzelner Formteile in das Ermessen des Interpreten stellt. Da der idealen, aber nicht immer praktizierten Forderung gemäß die Entscheidung spontan, im Augenblick der Aufführung erfolgen soll, sind diese Aktionen gleichzeitig dem Zufall anheimgegeben" (53);
In den Bereich der ersteren [Grundmöglichkeit], bei der der Verlauf im groben festliegt, im einzelnen aber durch den Zufall geregelt wird, gehören zum Beispiel die „Zeitmaße" für fünf Bläser von Karlheinz Stockhausen, in denen trotz durchorganisierter Faktur Einzelheiten der Tempowahl und des Zusammenspiels aus dem Zufall resultieren; auch Teile seines „Zyklus" für einen Schlagzeuger; ferner Abschnitte aus „Pli selon pli" von Pierre Boulez, in denen die Zeitdauer beweglicher Strukturen variabel ist; schließlich vieles von John Cage und seinem Kreis. Bei der zweiten Möglichkeit liegt der Verlauf im einzelnen fest, hängt aber im groben vom Zufall ab. Das bekannteste Werk ist hier das Klavierstück XI von Karlheinz Stockhausen, dessen 19 Partikel vom Spieler während der Aufführung nach freiem Ermessen kombiniert werden, und das zahlreiche Nachfolger gefunden hat. Das gleiche Prinzip liegt der Dritten Klaviersonate und dem zweiten Kapitel aus dem zweiten Buch „Structures pour deux pianos" von Pierre Boulez, dem „Mobile" für zwei Klaviere von Henri Pousseur und den „Interpolationen" für Flöte von Haubenstock-Ramati zugrunde (54f.).

(b) Mehrere Autoren verwenden einen Aleatorikbegriff, aus dem CAGES „EXPERIMENTELLE MUSIK" ausdrücklich oder implizit AUSGESCHLOSSEN ist. (Als „experimentell" betrachtet Cage Handlungen, deren Ergebnis unvorhersehbar ist, so solche, die durch Zufallsoperationen bestimmt oder vom Komponisten nicht determiniert sind. Cage will damit „die Töne zu sich selbst kommen lassen, anstatt sie für den Ausdruck von Gefühlen, Ideen oder Ordnungsvorstellungen auszubeuten".) Fr. Evangelisti erläutert den Unterschied zwischen „Aleatorik" in seinem Sinn und Cages „experimenteller Musik" anhand einer Unterscheidung von „aleatorisch" und „zufällig": „zufällig" sei das schlechthin Unvorhersehbare, während das „Aleatorische" in einem überschaubaren Bereich von Möglichkeiten bleibe:

Vortrag in Radio Bremen (1959): Der Begriff „aleatorisch" wird immer wieder verwechselt mit dem des „Zufalls"... Indem man diese Termini verwechselt, verfälscht man die ganze Situation im Verhältnis zur Sonderstellung von Cage. Cage kann freilich mit diesen Manifestationen weder identifiziert noch in Verbindung gebracht werden, selbst wenn man sich in gewissen Verfahrensweisen auf ihn beziehen kann. In Wirklichkeit geht Cage ganz anders vor. Sein Arbeiten bleibt dem Zufälligen verhaftet, während das Aleatorische ein ganz bewußter Vorgang ist. Wir sprechen vom bewußten Vorgang des Aleatorischen. Gehen wir nämlich auf den Ursprung dieses Begriffes zurück, so finden wir, daß seine ureigenste Bedeutung eine fundamentale Voraussetzung enthält: die Gefahr und das Wagnis. In einer aleatorischen Situation zu sein, bedeutet also die bewußte Annahme der Situation des Wagnisses, die innerhalb eines Bereiches von Möglichkeiten und innerhalb gewisser Dimensionen gegeben ist. Wir wollen ein eng mit diesem Terminus ‚aleatorisch' und seiner lateinischen Wurzel ‚alea' – zu deutsch ‚Würfel' – zusammenhängendes Beispiel geben. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß für einen Würfelspieler der Bereich der Möglichkeiten durch die Würfelseiten mit ihren Zahlensymbolen von eins bis sechs bestimmt ist. Es ist also ganz unmöglich, ‚aleatorisch' mit ‚zufällig' zu verwechseln. ‚Zufällig' ist eine Situation, deren Zustandekommen in keiner Weise vorauszusehen ist (zit. nach dems., *Komponisten improvisieren als Kollektiv*, Melos XXXIII, 1966, 88a/b).

Fr. Döhl (*Wege z. Neuen Musik. Zur Entwicklung d. seriellen, elektronischen u. experimentellen Musik*, NZfM CXXVI, 1965) verfährt zwar terminologisch nicht konsequent (den dritten Gegenstand seiner Ausführungen nennt er im zit. Untertitel „experimentelle Musik", in der Einleitung „aleatorische Musik" [106a] und in der Überschrift des betreffenden Teils „Zufallsmusik" [107a]), unterscheidet aber sachlich zwischen Cages Richtung („experimentelle Musik") und der europäischen („aleatorische Musik"; 107a/b). Ebenso spricht H. H. Stuckenschmidt von Aleatorik und Indeterminacy als „zwei getrennten Richtungen":

Art. *Neue Musik*, RiemannL, 12. Aufl., Sachteil (1967): Gegen den Zwang serieller Ordnung wenden sich in zwei getrennten

Richtungen Tendenzen, die dem Zufall und dem Interpreten die Anordnungen von Formpartikeln überlassen, so Stockhausen in Klavierstück XI, Boulez in der 3. Klaviersonate, während J. Cage Unbestimmtheit und Zufall der Komposition vorangehen läßt (Aleatorik, Indeterminacy).

Die Eigenständigkeit der amerikanischen wie der europäischen Entwicklung betont auch U. Siegele:

Entwurf einer Musikgeschichte d. sechziger Jahre, in: *Die Musik d. sechziger Jahre* (Veröffentlichungen d. Inst. f. neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII, Mainz 1972): Doch scheint es, daß die Entwicklung der amerikanischen Musik eigenen Bedingungen folgt. Cage hat, soweit zu sehen, nichts angestoßen, was nicht in der seriellen Musik selbst angelegt gewesen wäre. Wohl aber hat er den Ablauf beschleunigt, vielleicht sogar ausgelöst: ,,Cage ist", wie Josef Häusler sagt, ,,ein Katalysator". Der Blick auf das Ergebnis befreit die Verfahren. Der statistische Ausgleich wird von kombinatorischen Verfahren an die Wahrscheinlichkeit der großen Zahl übertragen. Die Anordnung der Formteile war von seriellen Verfahren ohnehin kaum berührt. So wird die Beliebigkeit der Anordnung in die Austauschbarkeit der Formteile überführt. Diese beiden Methoden des satztechnischen und des formalen Bereichs hat man mit Aleatorik bezeichnet (19f.).

Bei anderen Autoren hingegen ist Cages ,,experimentelle Musik" in ,Aleatorik' INBEGRIFFEN. So spricht E. Karkoschka von einer ,,reichgestufte[n] Aleatorik..., von Stockhausens ,Klavierstück XI' über Ottes ,tasso concetti' bis John Cage reichend" (*Junge Komponisten unter der Lupe,* Melos XXVII, 1960, 286b). Letzterer sei in der Abwertung der Kompositionsstruktur, welche in der seriellen Musik durch zunehmende Determination ihre Deutlichkeit und Bedeutung eingebüßt habe, am weitesten gegangen, indem er ihr keine Beachtung mehr schenkte:

Immerhin gibt Fortschrittlichkeit Perspektiven ab. Nono z.B. rangiert mit seiner strengen Strukturierung ziemlich weit hinten. Er kann seine wenigen Töne so streng konstruieren; aber von einer gewissen Dichte an ergibt jede Erhöhung der Determination eine Erhöhung der Unschärfe bei der Ausführung; es sinkt die Hörbarkeit der Einzelphänomene, die Struktur wird verwischt (Pousseurs Quintett), kann durch übergeordnete Determination etwas aufgehellt werden (Stockhausens ,,Gruppen für Orchester"), zeigt aber unverkennbar die Richtung eines gradlinigen Fortschritts von hier aus: Aleatorik. Also ist John Cage mit seiner radikalen Formulierung ,,Die Struktur in der Musik ist nebensächlich geworden" der Fortschrittlichste? (269b).

W. Lutosławski (*Über d. Element d. Zufalls in d. Musik,* Melos XXXVI, 1969) bezeichnet die Richtung, ,,die den Zufall zum eigentlichen Schöpfer des Werkes macht" und in der die Komponisten ,,ihre eigene Rolle darauf beschränken, die Umstände zu organisieren, in denen der Zufall in der Form des tatsächlichen Klangergebnisses in Erscheinung treten kann" (457a) als ,,absolute" Aleatorik (457b) und unterscheidet von ihr einerseits die ,,Aleatorik der Form", bei der die Anordnung der formalen Elemente, wie sie der Autor komponiert hat, beliebig ist, und andererseits die von ihm selbst praktizierte ,,begrenzte" Aleatorik oder ,,Aleatorik der Textur", eine Faktur von Kompositionen für Ensembles, bei der jeder Musiker innerhalb genau begrenzter Abschnitte so musiziert, als spiele er allein (,,Bei diesem Verfahren erhält die rhythmische Faktur eine ,Flexibilität', die ein charakteristisches Merkmal dieser Musik darstellt und auf keine andere Weise zustande zu bringen ist" [458a/b]). Auch G.M. König denkt ,,bei Aleatorik ... sofort an John Cage", stellt aber der Rolle, die dieser dem Zufall zugedacht hat, seine eigene Verwendung des Zufalls gegenüber (zu dieser unten III. (1) (d)):

U. Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten* (Köln 1971): Bei Aleatorik denkt man sofort an John Cage. Cage möchte die Musik aus der Esoterik herausnehmen, er möchte, daß der Zufall in die Musik eindringt und den Schein zerstört, in der Musik sei alles Gesetz und Ordnung. Ich selbst habe den Zufall entdeckt aufgrund kompositionstheoretischer Überlegungen. Ich sehe zwischen serieller und aleatorischer Musik einen engen Zusammenhang. Ich halte die serielle Musik für einen Spezialfall der allgemeineren aleatorischen Musik (27).

(c) Autoren wie E. Brown und W. Stockmeier zählen auch die MUSIKALISCHE GRAPHIK zur aleatorischen Musik. Der erstere bezeichnet Kompositionen von J. Cage, M. Feldmann und sich selbst aus den Jahren 1951–53 als aleatorisch. Während die betreffenden Werke Cages mit Hilfe von Zufallsoperationen hergestellt worden sind und Feldmann bei bestimmter Struktur und Anschlagsdichte in den einzelnen Abschnitten einer Klavierkomposition Tonqualitäten und Rhythmus offen ließ, blieb in Browns Werken die Form offen und war der Inhalt auskomponiert, aber flexibel gehalten bzw. ,,graphisch impliziert" (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik IX, Mainz 1965, 84–86). Dieselben Möglichkeiten (neben anderen) hatte J. Cage in seiner Vorlesung *Composition as Process* II: *Indeterminacy,* in Darmstadt 1958 erörtert (*Silence,* Cambridge [Mass.] u. London [1961] 1967, 35–40). Wie Brown an Cages Begriff indeterminacy, so orientiert sich Stockmeier an K. Boehmers ähnlich umfassender Kategorie Indetermination, wobei er die einschlägigen Verfahren nach der Aufzeichnungsart einteilt:

Art. *Aleatorik,* MGG XV (1973): Das besondere Charakteristikum aleatorischer Musik ist ihre Variabilität. Der Zufall wird in die Komposition einbezogen, meist in der Art, daß dem Interpreten mehr oder weniger Freiheiten bei der Aufführung gelassen werden... Aleatorische Entwürfe können auf verschiedene Weise schriftlich fixiert werden: 1. durch traditionelle Notenschrift, 2. durch neuartige Zeichen bzw. Zeichnungen, die teilweise mit, teilweise ohne Anlehnung an die präzise traditionelle Notation, bald Klangbilder, bald Aktionen meinen, wobei häufig dreh- oder verschiebbare Transparentblätter eine gewisse Rolle spielen, 3. durch Verbalpartien, in denen das zu Produzierende allein durch Worte umschrieben wird (Sp. 126ff.).

(d) Meinen die meisten Autoren mit Aleatorik, selbst wenn sie Cages z.T. im Bereich der Komposition stattfindende Verfahren miteinbeziehen, ein ,,Interpretationsmoment" (H. Schatz, zit. oben II. (1)), so denken manche Autoren auch ausdrücklich an KOMPOSITIONSVERFAHREN. J.R. White und A. Boucourechliev z.B. definieren aleatorische Musik als ,,Music in which the composer introduces elements of chance or unpredictability with regard to either the composition or its performance" (ebenso Cl. Rostand, *Dict. de la musique contemporaine,* Paris 1970, Art. *aléatoire*) und beziehen dementsprechend auch die mit Hilfe von Zufallsoperationen hergestellten Kompositionen John Cages sowie I. Xenakis' ,,stochastische Musik" mit ein:

HarvardD (1969): In the composition process, pitches, durations degrees of intensity, etc., and/or their distribution in time may be chosen by dice throwing, interpretations of abstract designs (Cage), etc., or according to certain mathematical laws of chance (Xenakis)... The first wellknown example of 20th-century aleatory composition was John Cage's *Music of Changes* for piano (1951). In this work the pitches or pitch aggregates are

precisly notated, while their duration and frequency of occurence are dictated by the *I-Ching* (Book of Changes), an ancient Chinese prescription for arriving at random numbers by throwing coins or sticks. In other compositions Cage has employed templates (*Music for Carillon*) and incidental imperfections of the music paper (*Music for Piano 21–52*) to determine compositional elements... The use of mathematical laws of chance, such as theory of probability, games theory, etc., is represented by the Greek composer Yannis Xenakis, most of whose works belong to this general category, which he calls *stochastic* music. In such works as *ST/ 10–1,080262* and *Stratégie* (both 1962), he also uses the assistance of computers (27a/b).

Ähnlich repräsentiert Xenakis' Konzeption auch bei Rostand eine von drei Richtungen der Aleatorik, die der Autor beschreibt:

Une autre solution peut être trouvée dans la direction explorée par I. Xenakis, qui pense que „dialoguer avec le hasard en matière d'art et de science nécessite une pensée philosophique profonde de l'histoire, ainsi que la connaissance du calcul des probabilités et de la stochastique", ce que revient à confier une part de la création à l'ordinateur électronique et à la mathématique (9a).

Gemessen an der Konvention, die zwischen verbindlichem Notentext („Werk") und seiner Ausführung („Interpretation") unterscheidet, spricht auch G.M.König in seinem Vortrag *Serielle u. aleatorische Verfahren in d. elektronischen Musik* (Die Sonde V/1, 1965) kompositorische Determinationsweisen als „Aleatorik" an. Um solche handelt es sich zwar nicht bei den von König als „aleatorisch" angesprochenen Verfahren der Klangproduktion (Klangtransformationen durch Ringmodulatoren, Transponiermaschinen, Hallräume mit veränderlicher Nachhallzeit, Zerhacker und dergleichen sowie die manuelle Realisierung jener zeitlich aufgefächerten, nur ihrer Verlaufsform nach festgelegten Klänge, die frühzeitig an die Stelle der Sinuston für Sinuston zusammengesetzten stationären Klänge getreten sind); denn diese gehören eindeutig dem Bereich der Ausführung an.

So heißt es von den Klangtransformationen z.B.: man [kann] die Reihenfolge der Transformationen seriell regulieren, auch die Anzahl der Transformationen, denen ein Klang unterworfen werden soll. An die Stelle der präzisen Klangbeschreibung tritt die Beschreibung der Arbeitsvorgänge. Aber während die Arbeit im Studio weiterhin an Vorschriften sich hält, die aus Reihen und ihren Permutationen herausgelesen werden, unterliegt der Klang jedoch einer gewissen Variationsbreite. Während der Komponist noch glaubt, seriell zu verfahren, nehmen die Resultate einen aleatorischen Charakter an (31a).

An der manuellen Realisierung jener aufgelösten Klangstrukturen hebt König ein interpretatorisches und ein aleatorisches Moment hervor:

Das interpretatorische Moment besteht darin, daß der Komponist beim Komponieren Verlaufslinien, also Kurven, fixiert, die dem Studiotechniker – oder dem Komponisten, wenn er sein Stück selber realisiert – ein symbolisches Muster für den tatsächlichen Verlauf der Ereignisse an die Hand gibt. Ähnliches gilt ja für die Notation der Instrumentalmusik, die nicht dem Musiker genaue technische Anweisungen liefert, wie er die Klänge zu realisieren habe, sondern nur symbolisch das Ergebnis andeutet, für das er einen technischen Modus erst finden muß... Das aleatorische Moment ... besteht darin, daß die Verlaufslinie nur in groben Umrissen die gewünschte Form vorzeichnet, ohne Einzelwerte anzugeben, in deren Folge die Kurve schließlich besteht. Die Interpretation nimmt aleatorische Züge an, weil der Versuch, durch eine Drehbewegung der Hand der Verlaufslinie zu folgen, mit der Einführung von Zufallsentscheidungen gleichbedeutend ist, und weil die mechanischen Schwierigkeiten, die das Gerät der Bewegung entgegensetzt, und die Ungeschicklichkeit der Hand lediglich eine Wahrscheinlichkeit ermöglichen, das gewünschte Resultat zu treffen. Die verschiedenen Varianten, die der Komponist ausführt, sind nichts anderes als eine Streuung innerhalb gegebener Grenzen; diese verengern sich im Lauf der Zeit mit wachsender Geschicklichkeit des Komponisten oder Technikers (27c);
vgl. auch K.Boehmer, *Zur Theorie d. offenen Form in d. Neuen Musik* (Darmstadt 1967), 198f.

Im strengen Sinn „aleatorisch" werde das Ergebnis aber nur bei einem neutralen Ausführenden, am besten einem Apparat:

Wenn die Ausführung von Verlaufslinien eine Interpretation darstellt und wenn auch die verschiedenen Versuche, die man unternimmt, um die vorgezeichnete Verlaufslinie exakt abzubilden, Streuwerte innerhalb eines Feldes zur Folge haben, so handelt es sich dennoch nicht um einen aleatorischen Prozeß im strengen Sinn. Man müßte, um die Verlaufslinie wirklich aleatorisch zu finden, einen neutralen Mitarbeiter, am besten einen Apparat, heranziehen, und der Komponist müßte dann das Resultat, das innerhalb eines gegebenen Feldes liegt, akzeptieren (31a/b).

Um eine kompositorische Determinationsweise handelt es sich jedoch bei dem Verfahren, die Anordnung der Elemente eines Feldes von Parameterzuständen einem durch Wiederholungs-Ver- und -Gebote eingeschränkten Zufall zu überlassen (das Wiederholungsverbot besagt, nach wieviel anderen Elementen ein Element erst wiederholt werden darf, das Wiederholungsgebot, wie oft ein Element in ununterbrochener Folge auftreten muß; König bedient sich für diese Art der Komposition des Computers, der imstande ist, unvoreingenommen Zufallsentscheidungen zu treffen und Datenfelder in der vom Komponisten bestimmten Weise auszuwerten).

In dieser Kompositionsweise erscheint der ursprüngliche Serialismus (aus dem sie sich entwickelt hat) als Extremfall – als der Fall nämlich, daß sich das Wiederholungsverbot auf alle Elemente erstreckt und die so entstehende Reihe einen Zyklus von Permutationen durchläuft. So ist es zu verstehen, daß König im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren die serielle Musik als „Spezialfall der allgemeineren aleatorischen Musik" bezeichnet und in letzterer die Freiheiten rationalisiert sieht, die sich in den Serialismus eingeschlichen hatten:

[Die Reihe] lebt einzig fort als Spezialfall des Wiederholungsverbots, nämlich dann, wenn dieses auf alle Elemente des Datenfelds sich erstreckt... Über das Datenfeld regiert der Zufall, eingeschränkt durch Auswahlreihen und Wiederholungsverbote; am äußersten Ende erst erscheint die Reihe in ihrer ursprünglichen Definition, die dann – als Spezialfall der aleatorischen Entscheidung – den Zyklus der Permutationen durchlaufen kann (30b/c);
Es bedarf für aleatorische Kompositionsmethoden eines neutralen Ausführenden, der sehr schwierigen Forderungen zu folgen vermag und bei Zufallsentscheidungen durch keinen persönlichen Geschmack behindert ist. Es handelt sich, wohlgemerkt, nicht um einen ausführenden Interpreten, sondern um eine Instanz, die imstande ist, innerhalb der Datenfelder und der Bedingungen ihrer Auswertung den allgemeinen, vom Komponisten formulierten, Vorschriften zu folgen, die das musikalische Projekt realisiert, gewissermaßen zu Ende komponiert. Eine solche Instanz finden wir in der elektronischen Datenverarbeitungsanlage... Sobald es gelingt, das kompositorische Problem in Zahlenwerte und Zähloperationen aufzugliedern, läßt es sich auch in die Form eines Programms bringen. Auf sehr elegante Weise kann man über Datenfelder, Wiederholungsverbote und Zufallsentscheidungen verfügen, die sich in beweglichen Grenzen abspielen dürfen (31cf.).

Königs These über das Verhältnis von serieller und aleatorischer Musik überliefert außer U.Stürzbecher (zit. oben III. (1) (b)) auch U.Dibelius, *op. cit.*: Ich bin zu der Überzeugung gekom-

men, die, wie ich denke, experimentell nachgewiesen werden kann, daß die serielle Determination lediglich ein Spezialfall der Zufallsentscheidung ist, einer Zufallsentscheidung natürlich innerhalb festgelegter Grenzen (173).

Indes könnte man hier auch die Auffassung vertreten, daß sich der Kompositionsakt auf die Bestimmung der Felder von Parameterzuständen und die Formulierung der Wiederholungs-Ver- und -Gebote beschränkt (dies scheint König im folgenden Zitat selbst zu tun), und das Fällen der nach diesem Kompositionsakt offenen Entscheidungen der Ausführung zuordnen. Auch Königs aleatorische Musik wäre dann als eine Musik aufzufassen, in der gewisse Entscheidungen einem in der Ausführung waltenden Zufall überlassen sind, mag es sich auch um einmalige, praktisch endgültige Entscheidungen handeln. Allerdings legt König – sicher im Bemühen um größtmögliche „Offenheit" seiner Musik (vgl. die im folgenden Zitat formulierte Ästhetik der „offenen Form") – auf „neutrale Ausführende" Wert, die „bei Zufallsentscheidungen durch keinen persönlichen Geschmack behindert" sind, weshalb er auch Computer verwendet und die Klangproduktion automatisiert. Keine vom Interpreten aufgesetzte Ordnung (und wäre der Interpret der Komponist selbst) soll mit der kompositorischen Ordnung konkurrieren; vielmehr darf außer dieser nur maximale Unordnung herrschen, damit die Autokorrelation auf die kompositorische Ordnung beschränkt bleibt (vgl. A. Moles, *Informationstheorie u. ästhetische Wahrnehmung*, Köln 1971: „Jede Gestalt ist Ausdruck einer statistischen Vorhersehbarkeit, die durch den Grad ihres inneren Zusammenhangs oder genauer durch die Autokorrelation der Elementenfolge gemessen wird" [111]; „Der Begriff der mittleren Autokorrelation ist von großer Bedeutung für alle aleatorischen Erscheinungen, denn er drückt den inneren Zusammenhang und damit die Eignung, Strukturen zu liefern, aus; die Funktion der Autokorrelation ist tatsächlich null für ein vollkommen ungeordnetes Phänomen und tendiert gegen Eins für ein vollständig geordnetes, d. h. unbegrenzt vorhersehbares Phänomen [101]). Königs Musik will also in einem strengeren Sinn „aleatorisch" sein, als es „aleatorische Musik" gemeinhin ist. Durch die Regulierung der Autokorrelation ist natürlich nur der vom Werk dargebotene Formgehalt bestimmt; die vom Hörer wahrzunehmende Form ist hierdurch noch nicht ganz festgelegt:

Funktion Gelb (1967/68; Werkeinführung z. Schallplatte WER 324): Man könnte etwa annehmen, daß die Form eines Werkes nicht für allemal oder doch für den einzelnen Hörer in dem Augenblick feststeht, in dem er es zum erstenmal hört. Es ist ebenso denkbar, daß die Klänge eines musikalischen Werkes beim ersten Hören wenig „Sinn" ergeben. Aber wie man sich in eine Fremdsprache einhört, könnte der Musikhörer bei wiederholtem Hören desselben Werkes ... unter den vielfachen Beziehungen, die die Klänge theoretisch zueinander haben, solche auswählen (und später wiedererkennen), die dem entsprechen, was er in der Musik sucht; manche Hörer suchen Bekanntes, andere Neues... Wenn die „Form" als Inbegriff einer ästhetischen Mitteilung feststeht, kann jedem Klang die geeignete Beschaffenheit mitgegeben und ein Platz im Zeitverlauf zugewiesen werden. Wenn „Form" hingegen als Leerschema, man könnte sagen als Formular verstanden wird, in das der Hörer seine Wahrnehmungen „nach bestem Wissen und Gewissen" einträgt, hat der Komponist keine andere (wiewohl keine geringere) Aufgabe, als ein suggestives Schema auszuarbeiten, das Fragen enthält und viel Raum für Antworten läßt. Die Ausarbeitung dieses Schemas wurde für die *Funktion Gelb* einem Computer überlassen, der aufgrund eines geeigneten Programms die Zusammensetzung der einzelnen Klänge bestimmte, desgleichen ihre Dauer sowie ihren Platz im Zeitverlauf. Die Tätigkeit des Komponisten bestand im Kombinieren von Studiogeräten zu Produktionseinheiten, in der Herstellung von Basisklängen und Steuersignalen und in der globalen Formartikulation hinsichtlich der Vorherrschaft bestimmter Klangtypen und der durchschnittlichen Lautstärke pro Formteil.

(2) Die Aleatorikkonzeptionen der einzelnen Autoren lassen sich in drei Gruppen einteilen.

(a) Eine erste Gruppe strebt eine Verbindung von Komposition und Improvisation an, bei der die ausführenden Musiker eine vorgegebene Komposition zu interpretieren haben – hierin unterscheidet sie sich von der zweiten Gruppe, nach deren Auffassung eine Komposition (sofern von einer solchen überhaupt die Rede ist) erst beim Musizieren entsteht. Die vorgegebene und zu interpretierende Komposition kann dabei ein kaum mehr zu unterscheidendes Minimum an kompositorischer Festlegung aufweisen und in dieser Hinsicht weiter gehen, als es die dritte Konzeption vorsieht, welche auch auszuführende Werke vorlegt; das Entscheidende ist, daß die erste Konzeption die „OFFENE FORM" anstrebt, während die dritte sich darauf beschränkt, den Zufall in Gang zu setzen. (Die Zufallsform von Stockhausens Klavierstück XI allerdings entspringt nicht dieser dritten Konzeption, sondern macht es zur „epistemologischen Metapher" im Sinne Ecos: Stockhausen überträgt naturwissenschaftliche Strukturvorstellungen auf die Musik [vgl. oben II. (1)], was der vom Zen abgeleiteten dritten Konzeption fremd ist. Das besagt jedoch nicht, daß das wie auch immer motivierte Prinzip Zufallsform nicht als ein Gegenstand ästhetischer Kritik aufgefaßt werden dürfte, was mit der Gleichsetzung von Stockhausens und der dritten Konzeption im Grunde ja auch gemeint ist.)

Die Ästhetik der „offenen Form", die die erste Konzeption kennzeichnet, ist nach U. Eco, *Das offene Kunstwerk* (Ffm. 1972), folgendermaßen zu umreißen: „Das Kunstwerk gilt als eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft, als Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen), die in einem Signifikanten (Bedeutungsträger) enthalten sind". Dies ist zwar bei jedem Kunstwerk der Fall, doch wird „diese Mehrdeutigkeit in den modernen Poetiken eines der ausdrücklichen Ziele des Werkes..., ein vor allen anderen zu realisierender Wert" (8). „Die Betonung liegt jetzt auf dem Prozeß, auf der Möglichkeit, *viele Ordnungen* auszumachen. Das Empfangen einer in offener Weise strukturierten Botschaft führt dazu, daß die *Erwartung* ... weniger ein *Vorhersehen des Erwarteten* als ein *Erwarten des Unvorhergesehenen* impliziert. Der Wert einer ästhetischen Erfahrung manifestiert sich dieser Tendenz gemäß jetzt weniger dann, wenn eine Krise, nachdem sie aufgebrochen ist, entsprechend den erworbenen stilistischen Gewohnheiten zur Lösung kommt, als dann, wenn wir – uns in eine Reihe beständiger Krisen, in einen Prozeß, bei dem die Unwahrscheinlichkeit dominiert, versenkend – eine Wahlfreiheit ausüben. Dann instaurieren wir, innerhalb dieser Unordnung, rein vorläufige Wahrscheinlichkeitssysteme und Versuche, die komplementär sind zu anderen, die wir – gleichzeitig oder später – ebensogut akzeptieren können, und freuen uns so an der Gleichwahrscheinlichkeit von allen und an der offenen Disponibilität des Gesamtprozesses" (148). Für Werke wie Stockhausens Kla-

vierstück XI oder Boulez' 3. Klaviersonate, aber auch für Erscheinungen in der Plastik, Architektur, im Möbeldesign und in der Literatur ist „innerhalb des Kreises der ‚offenen' Kunstwerke eine neue, enger umschriebene Kategorie von Kunstwerken einzuführen, die wir wegen ihrer Fähigkeit, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen, als ‚Kunstwerke in Bewegung' bezeichnen können" (42). Bei diesen ist die Interpretation nicht auf die Wahrnehmung von Strukturen beschränkt, sondern sie besteht in der physischen Realisierung von Strukturen, die freilich vom Autoren des Kunstwerks ermöglicht sind.

Eine solche Ästhetik wird – mit unterschiedlichen Akzenten und mit z.T. gegensätzlichen Auffassungen über die aus ihr abzuleitenden Methoden – von König (s. oben III. (1) (d)), Stockhausen, Pousseur und Boulez vertreten. So bestimmt Stockhausen die von ihm angeführten Kompositionen (Cages *Concerto*, Boulez' 3. Klaviersonate, Pousseurs *Mobile* und sein eigenes Klavierstück XI) als offen strukturierte Botschaften im Ecoschen Sinn:

Elektronische u. intrumentale Musik (1958): Anläßlich dieser neuen Instrumentalmusik wurde oft erwähnt, es handele sich um musikalische Improvisation, wie sie aus der Zeit des bezifferten Generalbasses oder aus der Jazzmusik bekannt sind. In den genannten Werken handelt es sich aber nicht darum, daß der Instrumentalist zu irgendeinem vom Komponisten eingerichteten Grundschema etwas hinzu erfindet – wie die Melodien zum Generalbaß, wie Variationen zu einer gegebenen Grundmelodie oder wie melodische Erfindungen innerhalb eines gegebenen rhythmischen oder harmonischen Grundschemas im Jazz. Die Komponisten der erwähnten Werke haben alle Elemente und die Regeln der Verknüpfung fixiert; aber sie haben in den Partituren zu formulieren vermocht, daß zu bestimmten Zeitpunkten im Verlauf eines Werkes nicht nur eine allein gültige Möglichkeit der Fortschreitung besteht, sondern daß oft mehrere gleichberechtigte Wege offen stehn, die beim Komponieren und analog dazu im Moment der Aufführung eingeschlagen werden können (die Wahl eines Weges kann dann wieder abhängig werden von dem, was ein gleichzeitig spielender Musiker tut, wie in Pousseurs Stück) (*Texte* I, 148f.).

Nach Pousseur, der allerdings nicht von „Aleatorik" spricht, soll das „offene" Kunstwerk im Interpreten „Akte bewußter Freiheit" hervorrufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer Notwendigkeit bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes vorschriebe (*La nuova sensibilità musicale*, Incontri Musicali II, Mai 1958, 25, zit. nach Eco 31).

Die freie Wahl unter verschiedenen Wegen zwischen zwei Punkten eines Werkes fordert auch P. Boulez, ebenso den stetigen Eintritt von Unvorhergesehenem. Er betont dabei jedoch die Bedingung, unter der allein dies möglich ist: die Ausprägung einer Musiksprache. Denn diese erzeugt erst die Erwartung des Unvorhergesehenen. Sie verlangt aber, daß bei aller Formmobilität die Formreaktionen berücksichtigt werden. In diesem Sinne äußert sich Boulez am 22. und am 23.4.1976 in Gesprächen mit dem Verf. bzw. H. Oesch (letzteres veröffentlicht als *Interview mit Pierre Boulez*, Melos/NZfM II, 1976):

Gefragt, ob er durch Stockhausen zur Aleatorik gebracht worden sei und ob er seine Meinung über dessen Klavierstück XI geändert habe, sagt er, ihnen beiden sei Cage vorangegangen. Während er selbst durch Mallarmé beeinflußt sei, habe Stockhausen Cages Konzeption übernommen. In Klavierstück XI – dies meine er nach wie vor – bleibe der Zufall etwas Äußerliches, werde er nicht in der Struktur selbst wirksam. Die Wiederholungsmöglichkeiten widersprächen der Schreibweise und hätten etwas Pedantisches an sich: sie sollten nur die verschiedenen Möglichkeiten und die Zufälligkeit der Form demonstrieren. Der Zufall an sich aber sei kein ästhetischer Wert; vielmehr müsse er als ein Faktor neben den anderen in der Struktur mitwirken. – Auch Oesch gegenüber spricht Boulez von einer Übernahme der Cageschen Konzeption durch Stockhausen, wobei er sich ausdrücklich auf die Zufallsform von Klavierstück XI bezieht. „Wenn man mit freien Formen arbeitet, muß man wissen, wie Form reagiert. Waltet der reine Zufall, dann kann man überhaupt nicht wissen, wie die Form reagiert" (294a). „Ich habe das Musizieren mit offenen Formen schon oft ... mit einem Stadtplan verglichen. Sie kennen eine Stadt und wollen von A nach B gehen. Es bieten sich Ihnen außer dem geraden Weg die verschiedensten Kombinationen von Straßen an. In der Musik muß diese Wahlfreiheit aber durchaus nicht pedantisch und demonstrativ genutzt werden. Die Freiheit überhaupt zu besitzen ist mir einzig wichtig. Ich unterscheide mich dabei entschieden von Stockhausen, der immer demonstrieren wollte, daß es einen, zwei, drei oder x Wege gebe" (293b).

Darauf angesprochen, daß er früher seine Aleatorik gern als Improvisation bezeichnet, später aber (so in dem Interview mit J. Bužga, zit. unten) sich sehr skeptisch über die Möglichkeiten der Improvisation ausgesprochen habe, erklärt Boulez, ‚Improvisation' werde in zweierlei Bedeutung gebraucht. Improvisation in seinem Sinn sei nur in einer musikalischen Sprache möglich. Dazu gehöre auch ein vorher festgelegter (komponierter) Formverlauf; nur die letzte Stufe der Festlegung werde improvisiert. Beispiele seien die Generalbaßpraxis und die indische Musik. Die Improvisation Globokars oder Stockhausens hingegen sei ein Psychodrama aus gleichgültigen Klangereignissen von einer voraussagbaren Form, denn diese besteht in einer ganz bestimmten, immer gleichen An- und Abschwellungskurve. – Ähnlich sagt er zu Oesch: „Vielleicht bin ich zu zivilisiert, wenn ich für die Improvisation im Rahmen eines stilistischen Ereignisses auch stilistische Komponenten fordere. Hat man das nicht, dann ist das Resultat entweder ein maschinelles Produkt oder ein Psychotest. Ich erprobe also, was die Maschine zustandebringt oder wie die Musiker reagieren können" (294b). – Bei J. Bužga, *Interview mit Pierre Boulez in Prag* (Melos XXXIV, 1967) heißt es: [Boulez:] Die Aleatorik verwendete ich als erster, und so kann ich auch über sie reden. Sie muß aber schriftlich fixiert sein, sonst bleibt sie auf der Oberfläche und ist keine tatsächliche Sprache, sondern nur eine schlechte Unterhaltungsmusik. [Bužga:] Welche Vorstellungen haben Sie von den Möglichkeiten der Improvisation? [Boulez:] Die Musiker spielen das, was sie hören oder gehört haben. Wenn sie improvisieren sollen, sind sie verloren (164).

Boulez geht auch auf die erneute Arbeit an seiner eigenen Fassung von ... *explosante-fixe* ... ein. (In dieser entwickelt er, weil ihm die Instrumente isoliert schienen, eine Idee aus dem 2. Buch der *Structures pour deux pianos* weiter, nämlich die Idee eines aleatorischen Zusammenhangs zwischen den Instrumenten: bildet sich dieser dort in der Dynamik, so soll er sich hier zwischen den Tonhöhen ergeben, indem diese live-elektronisch zusammenmoduliert werden [vgl. J. Häusler, *Gespräche mit Pierre Boulez*, Programm d. Donaueschinger Musiktage v. 19.–21. Okt. 1973, 28]. Von einer ersten Realisierung unbefriedigt, nahm Boulez die Arbeit wieder auf.) Insbesondere soll durch vermehrte live-Elektronik *jedes* Instrument sozusagen orchestriert werden. Die Verwendung von nur einem Modulator habe zu einem Transformationsautomatismus geführt, der die Ereignisse zu sehr vorhersehbar mache. Was er anstrebe, ist aber eine Musik, die in jedem Augenblick Überraschungen bietet und sozusagen auf der Kippe zwischen notwendig und zufällig steht. – Auch hierzu eine Parallele bei Oesch: „Ich bin zur Überzeugung gelangt, daß es für jede Stimme eine unabhängige Orchestrierung geben muß, nicht diese zentrale Programmie-

rung, bei der alle Instrumente voneinander abhängig sind. Das Stück ist so konzipiert..., daß Instrumente innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens ganz unabhängig werden können" (298b).

Die Position von Boulez nehmen auch E. Thomas, K. Boehmer und C. Dahlhaus ein. Der Erstere wendet gegen die Form von Stockhausens Klavierstück XI ein, daß keine wertende Auswahl der Möglichkeiten stattfinde (*Was ist Aleatorik?*, Melos XXVIII, 1961, 217a/b), und befürwortet eine Verbindung von Aleatorik und musikalischer Form, wie sie in Boulez' 3. Klaviersonate vorliege (218b); die Rolle des Zufalls faßt er mit Boulez als „Weichenstellung" (219a). Ebenso meint Boehmer, „daß der Einbezug des Zufalls in die Formen instrumentaler Musik nur dann eine musikalische Funktion haben kann, wenn man ihn – wie etwa in Boulez' Klaviersonate – einer überaus gestrengen Kontrolle unterwirft" (*Zur Theorie d. offenen Form in d. Neuen Musik*, Darmstadt 1967, 201). Dahlhaus schließlich bestimmt die Aleatorik als Verbindung von Komposition und Improvisation. Von den beiden Grundmöglichkeiten: Strukturmobilität und -variabilität, betrachtet er die letztere als die „ästhetisch legitimere", weil in ihr spezifische Stärken der Improvisation (die „zwingende Präsentation von Momentanwirkungen") zur Geltung kommen und spezifische Schwächen (die „Unfähigkeit zur Bildung differenzierter, unschematischer und dennoch faßlicher Formen") vermieden werden (*Komposition u. Improvisation*, NZfM CXXXIII, 1972, 498b).

(b) Während nach Dahlhaus „nicht von der Auflösung der Komposition in Improvisation, sondern von der Vermittlung zwischen ihnen ... musikalisch Triftiges zu erhoffen" ist (ibid. 499b), will eine zweite Richtung die Aleatorik in die REINE GRUPPENIMPROVISATION überführen. Diese Richtung wird von H. Heiß und Fr. Evangelisti vertreten. Dem Ersteren zufolge macht der „sozusagen durch die Hintertür auf den Thron gelangte Zufall" neue Gestaltungsweisen erforderlich (*Zufall u. Gestaltung – Material u. Qualität*, Melos XXVI, 1959, 216a). Die bedingungslose Unterwerfung unter den Zufall, wie sie Cage praktiziert, lehnt er ab (ibid. 216b). Aber auch die Beteiligung des Interpreten wie in Boulez' 3. Klaviersonate, Stockhausens *Zeitmaßen* und Klavierstück XI und in Kompositionen Pousseurs und anderer sei keine Lösung, da die Komposition dem Zufall inadäquat sei und von ihm nur zerstört werde. Eine dem Zufall adäquate Gestaltungsmöglichkeit biete dagegen die Gruppenimprovisation, da in ihr zufällige Bewegungen (Änderungen von Parameterzuständen) durch bedachte aufgegriffen, weitergetragen oder beantwortet werden können:

Doch der Weg in die freie Wahl durch den Interpreten ist nur eine halbe Lösung auf dem Wege der Befreiung vom Determinismus und der Kultivierung des Zufalls, der als eigenwilliger Gestalter die geplante Gestaltung auflöst, dem kein Kriterium, kein ihm verwandtes Prinzip entgegengebracht werden. Am Ende solcher Entwicklung steht als letzte Konsequenz der Verzicht auf Notation, die volle Aktivierung des Musikers, das freie Spiel mit den Signalen, das indessen – soll Anarchismus gebannt werden – nach unserer Erfahrung nur noch durch den in Zufall und Einfall gleicherweise wirkenden Bewegungsmodus gebunden werden kann (219a/b);

Bergsons bereits im ersten Dezennium dieses Jahrhunderts für die Philosophie und die Naturwissenschaften erhobene Forderung, die Neigung zur Determinierung alles Geschehens in fixen Zuständen auszurotten, könnte in den Künsten zu fruchtbringender Befreiung führen und ist bei den Tachisten in ersten Stadien einer neuen Entwicklung bereits vollzogen. Pierre Boulez deutet im musikalischen Bereich eine solche Umkehr an und eine Abkehr von den „fixen Kategorien", indem er auf die Möglichkeiten des Aleatorischen, der Zufallsrelationen, durch das Gewähren größerer Freiheiten an den Interpreten eindringlich hinweist, die letzten Endes in der freien Selbstgestaltung, der Improvisation, münden müssen (220a).

Ähnlich will Fr. Evangelisti die offene (bewegte, aleatorische) Form, welche durch ein Übergreifen der Idee der Variation auf die Form selbst entstanden sei und am Ende der abendländischen Musik stehe, in die „momentane Form" überführen, welche ein Kollektiv improvisierender Komponisten beim Spielen schafft. In ihr wird die in der aleatorischen Musik begonnene Zurückstufung des Komponisten und die Aufwertung des Interpreten zum Mitkomponisten vollendet. Evangelisti sieht in dieser Gruppenimprovisation „die weiteste Ausdehnung des Begriffs der aleatorischen Musik" (*Komponisten improvisieren als Kollektiv*, Melos XXXIII, 1966, 88a). Aleatorisch bezeichnet dabei den Gegensatz zu John Cages „experimenteller Musik", die ganz vom Zufall beherrscht ist und unvorhersehbare Ergebnisse zeitigt, während die aleatorische Musik Musik in einem überschaubaren Bereich von Möglichkeiten bleibe (s. oben III. (1) (b)).

(c) Für einige Theoretiker und Kritiker der Aleatorik ist CAGES „EXPERIMENTELLE MUSIK" DER INBEGRIFF DER ALEATORISCHEN MUSIK. Der zu den ersteren zählende H. R. Zeller (der wie Boehmer statt von Aleatorik lieber von Indetermination spricht) betrachtet „Cages Begriff von Indetermination als radikale Kritik an deren serieller Spielart", welche die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret nicht wirklich aufgehoben habe. Cage hingegen habe Komposition und Interpretation indifferent werden lassen, indem er dem Interpreten den verbindlichen Notentext entzog:

Cage – wiss. betrachtet (Melos XXXV, 1968): Mit Grund zitiert Boehmer daher zweimal den Satz: „Composing's one thing, performing's another listening's third. What can they have to do with one another?", ohne ihm freilich folgen zu können. Trifft er doch ziemlich genau nicht erst die aktuelle, gesellschaftlich bedingte Situation von Musik, das Ritual im Dreiecksverhältnis von Komponist, Interpret und Hörer. Cage verläßt sich nicht darauf, daß der verbindlich komponierte Text sie zu dem macht, was sie sind. Dieser erzwang gerade die Personifizierung ursprünglich zusammengehöriger Aktivitäten, gleichsam ihre Aufteilung in Rollenfächer. Eindeutig experimentelle Musik kann sie nicht intakt lassen, muß sie vielmehr demaskieren, ihre kaum verhüllte Indifferenz bis zu dem Punkt verschärfen, an dem der Interpretationsprozeß wieder manifest wird. In diesem Zusammenhang wäre daher nicht von der abstrakten Freiheit zu reden, welche die zum Teil minuziös komponierten und geregelten vieldeutigen Formen nur dem Namen nach prätendieren, sondern von der Befreiung, in der sie sich konkretisiert. Danach ward allerdings ein Denken und Formen in Ko- oder Subordinationsverhältnissen, mochten sie noch so variabel und liberal gedacht sein, obsolet. Die Aktivierung der verschiedenen Weisen des Interpretierens, sichtbar als Aktionen mit und an Instrumenten, auch auf dem Papier, sah sich dagegen vor: darum – unter anderem – Zufallsoperationen (nicht „der Zufall", ein Mittel also, nicht das Ziel). Wenn jedoch im Interpretationsprozeß allen sichtbar komponiert wird, ist nicht mehr zu übersehen, daß Komposition selber nur eine mögliche Interpretation von Musik darstellt (474b).

Nach R. Oehlschlägel, der solche Musik als aleatorisch bezeichnet, „die in ihren wesentlichen Merkmalen durch ... Zufallsoperationen bestimmt wird", ist Cages auf die Verabsolutierung jeden Augenblicks einer Musik zielende Zufallsverwendung, welche er als Ausdruck einer kontemplativen Haltung versteht, die eigentliche Aleatorik; bei den Praktiken der europäischen Komponisten handle es sich nicht um Aleatorik im strengen Sinn:

Aleatorik (Opernwelt, 1970, H. 2): Cage schrieb in seinem „Vortrag über Nichts": „Jeder Augenblick ist absolut, lebendig und bedeutsam." In aleatorischer Musik ist reine Anschauung absolut gesetzt, konsequent eine Ästhetik der reinen Anschauung realisiert... Indessen haben viele europäische Komponisten mehr oder weniger homöopathische Dosen jener narkotisch wirkenden Aleatorik absorbiert. Zumeist geschah das in der streng genommen nicht mehr aleatorischen Form einer Entscheidungsfreiheit im Detail ... oder in der formalen Anordnung der Abschnitte für den Interpreten ... oder (wie in Henri Pousseurs Oper „Votre Faust") für das Publikum. In den wenigsten Fällen richten sich die Interpreten etwa von Karlheinz Stockhausens „Klavierstück XI" oder von Boulez' Dritter Klaviersonate nach Zufallsprinzipien. Die Bedeutung des Begriffs Aleatorik ist, zumal im Journalismus, aber auch in neueren Nachschlagewerken, entsprechend ausgeweitet und entleert worden. Andere Anwendungen, wie die von Witold Lutosławski in seinem Streichquartett verwendete Notierung der Stimmen ohne Partitur, wodurch einige Musiker etwas schneller, andere etwas langsamer spielen, oder die von György Ligeti in dem Stück „Ramifications" für Streichorchester vorgeschriebene Vierteltonverstimmung des halben Orchesters, die nicht eine genaue Vierteltönigkeit, sondern eine vage Verschmutzung der Klänge bewirken soll, scheinen ... mehr akzidentieller Natur zu sein (43 b/c).

Demgegenüber mißbilligen Kritiker der Aleatorik den Verzicht auf die Realisierung bestimmter Klang- und Formvorstellungen oder auf kompositorische Kontrolle des nicht Imaginierten. So meint Adorno, die Komponisten verfehlten in der Aleatorik das kompositionsgeschichtlich aktuelle Ziel einer autonom sich formenden (von der Heteronomie der hergebrachten Formen freien) Musik („musique informelle"), da sie, um sich zu entlasten, auf eine „Ich-Kontrolle" der Musik verzichteten:

Vers une musique informelle (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik IV, Mainz 1961): Inmitten der Anthropologie des gegenwärtigen Zeitalters ist die Forderung nichtrevisionistischer Musik Überforderung. Darauf reagieren die kompositorischen Tendenzen, auf die Ich-Kontrolle der Musik zu verzichten, sie lieber treiben zu lassen, des Eingriffs sich zu enthalten, hoffend, daß dadurch, nach Cages Wort, nicht Webern redet sondern der Ton. Sie wollen aus der psychologischen Ich-Schwäche eine ästhetische Stärke machen (80);
Form in d. Neuen Musik (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik X, Mainz 1965): Die fortgeschrittenen Komponisten erfahren die Hingabe an die Sache ohne Zwischenschaltung prästabilierter Formen, ihre Befreiung von den angefaulten Rückständen der in Heteronomie ausgearteten Konvention, als Lockerung der Ichkontrollen beim Komponieren. Sie wollen sich von den sonst kaum mehr erträglichen Anforderungen des Komponierens als absoluter Spontaneität entlasten (15f.);
Ästhetische Theorie (Ffm. [1970] [2]1971): Resignation vor Zeit und Raum wichen vor der Krisis der nominalistischen Form auf den Punkt als einen von Indifferenz zurück. Action painting, informelle Malerei, Aleatorik mochten das resignative Moment ins Extreme treiben: das ästhetische Subjekt dispensiert sich von der Last der Formung des ihm gegenüber Zufälligen, die es länger zu tragen verzweifelt; es schiebt die Verantwortung der Organisation gleichsam dem Kontingenten selbst zu (329).

Zwar sei es produktiv, „wenn die Komposition als ihr Prinzip sich einverleibt, was früher ihr bloß gegen ihren Willen widerfuhr, die Überraschung des vorstellenden Ohrs durchs erklingende Phänomen"; doch dürfe „das Moment des imprévu" dem vorstellenden Ohr „nicht davonlaufen. Unter diesem Aspekt wäre Musique informelle die Vorstellung eines nicht ganz Vorgestellten: die verfügende Absorption dessen durchs subjektive kompositorische Ohr, was, wie nach Stockhausens Beispiel die ‚Tontrauben', gar nicht ganz adäquat vorgestellt werden kann" (*Vers une musique informelle* 92). Besonders kritisiert Adorno das in Serialismus und Aleatorik gleichermaßen herrschende Prinzip der Reihung ohne innere Notwendigkeit (*Form in d. Neuen Musik* 16f.). Die Aleatorik erscheint ihm geradezu als Versuch, der Musik ihre „fiktive Dynamik" zu nehmen, sie „als real Erklingende so statisch zu machen, wie sie als Notierte immer schon war" (*Vers une musique informelle* 88).
Nach G. Ligeti haben serielle Determination von Gruppenparametern und Aleatorik das erklingende Ergebnis immer unabhängiger von kompositorischen Vorstellungen werden lassen:

Form in d. Neuen Musik (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik X, Mainz 1966): Mit der Generalisierung der seriellen Methode – d. h. mit der Übertragung der früher auf ein Elementen-Repertoire applizierten Dispositionen auf globalere, ja sogar abstrakte Kategorien, wie allgemeine musikalische Charakteristika, strukturelle Konstellationen, Verteilungs- und Bewegungstypen – und mit der Einbeziehung aleatorischer Manipulationen in das generalisierte serielle Verfahren... [erhielt] die Vorformung so weitgehend das Hauptgewicht, daß sie dazu tendierte, das „eigentliche" Komponieren in sich aufzusaugen: was von diesem noch übrig blieb, wurde dann mit Interpretation verschmolzen. Das bedeutete, daß die kompositorische Absicht und mit ihr die Stiftung von Zusammenhängen sich immer mehr auf die generalisierte Vorformung konzentrierte und sich dem musikalischen Resultat immer mehr entzog, vor allem wenn dieses Resultat vom „zweiten" Komponisten, dem Interpreten, in größerer oder geringerer Unabhängigkeit vom „ersten" Komponisten mitbestimmt wurde (32).

Als Alternative zu dem immer mehr in den Bereich purer Aktion übergehenden „‚do it yourself'-Komponieren" betrachtet Ligeti die Wiederaufnahme von Kompositionsverfahren, bei denen die „Zusammenhänge innerhalb des kompositorischen Prozesses weitgehend mit den Zusammenhängen, die in der komponierten Musik erscheinen, übereinstimmen", und den „Verzicht auf Disposition und Manipulation mit im voraus aufgestellten Direktiven: nicht das kompositorische Verfahren ist primär gegeben, sondern die Konzeption der Totalität der Form, die Imagination der erklingenden Musik" (34f.).

IV. Die mus. Termini aleatorisch und Aleatorik werden auch auf den LITERARISCHEN und den LINGUISTISCHEN BEREICH übertragen. So ist in *Publisher's Weekly* v. 12. 3. 1962 von aleatorischen Versen die Rede:

A new art form, known as ‚aleatoric', meaning subject to elements of chance, is making headway among the younger generation of poets in Europe. Its leading exponent ... Maxwell Volker ... creates poetry by cutting out single words or long strips from newspapers and magazines which he haphazardly pastes together to create aleatoric verse (zit. nach *A Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, hg. v. R. W. Burchfield, Vol. I, Oxford 1972, Sp. 56c);

und H. Glaser spricht von Sprachaleatorik:

Weshalb heißt d. Bett nicht Bild? Soziolinguistische Paradigmata z. Sprache d. Gegenwart (München 1973): Auf den linguistischen Bereich übertragen, bedeutet Aleatorik, daß der Sprecher einzelne Wörter oder auch Wortbestandteile in einer ungewohnten, dem Sprecher überlassenen Abfolge aneinanderreiht, so daß neue Kombinationen sich ergeben. Zufall ist freilich nur bedingt mit im Spiel. Sprachaleatorik entwickelt sich häufig sehr bewußt als Gegensatz zur Notorietät: d.h. man „verkehrt" das Notorische, um es auf diese Weise aufzubrechen (120).

Lit.: W. Meyer-Eppler, Die elektrischen Instr. u. neue Tendenzen d. elektroakustischen Klanggestaltung, in: Gravesano. Musik – Raumgestaltung – Elektroakustik, hg. v. W. Meyer-Eppler, Mainz 1955; ders., Statistische u. psychologische Klangprobleme, in: Die Reihe I, Wien 1955; ders., Grundlagen u. Anwendungen d. Informationstheorie, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1959; ders., Zur Systematik d. elektrischen Klangtransformationen, Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik III, Mainz 1960; P. Boulez, Alea, La Nouvelle Rev. frç. LIX, 1957, Neudruck in: Relevés d'apprenti, Paris 1966; H. Schatz, Theoretiker d. Zufalls, Melos XXIV, 1957; J. Cage, Composition as Process, II: Indeterminacy (1958), in: Silence, Cambridge (Mass.) u. London 1961; H.-Kl. Metzger, Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, in: Die Reihe V, Wien 1959; Fr. Evangelisti, Vortrag in Radio Bremen 1959, ungedruckt, Zitate in: Komponisten improvisieren als Kollektiv, Melos XXXIII, 1966; K. Stockhausen, Vieldeutige Form (1960), in: Texte II, Köln 1964; ders., Brief an d. Verf. vom 24.4.1976; E. Thomas, Was ist Aleatorik?, Melos XXVII, 1961; ders., Art. Aleatorik, in: RiemannL Sachteil, Mainz 1967; P. Gradenwitz, Wege z. Musik d. Gegenwart, Stuttgart 1963; G. v. Noé, Terminologie d. Seriellen Musik. Über Herkunft u. Bedeutung neuer mus. Begriffe, NZfM CXXV, 1964; Fr. Döhl, Wege d. Neuen Musik. Zur Entwicklung d. seriellen, elektronischen u. experimentellen Musik, NZfM CXXVI, 1965; G. M. König, Serielle u. aleatorische Verfahren in d. elektronischen Musik, Die Sonde V/1, 1965; E. Brown, Notation u. Ausführung Neuer Musik, Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik IX, Mainz 1965; U. Dibelius. Moderne Musik 1945–1965, München 1966; K. Boehmer, Zur Theorie d. offenen Form in d. Neuen Musik, Darmstadt 1967; H. R. Zeller, Cage – wiss. betrachtet, Melos XXXV, 1968; W. Lutosławski, Über d. Element d. Zufalls in d. Musik, Melos XXXVI, 1969; J. Häusler, Musik im 20. Jh. Von Schönberg bis Penderecki, Bremen 1969; J. R. White u. A. Boucourechliev, Art. Aleatory music, in: HarvardD, Cambridge (Mass.) 1969; Cl. Rostand, Dict. de la musique contemporaine (Les dict. de l'homme du XXe siècle), Paris 1970; R. Oehlschlägel, Aleatorik, Opernwelt, 1970, H. 2; U. Eco, Das offene Kunstwerk, Ffm. 1972; C. Dahlhaus, Komposition u. Improvisation, NZfM CXXXIII, 1972; H. Vogt, Neue Musik seit 1945, Stuttgart 1972; H. Eimert, Das Lexikon d. elektronischen Musik, Regensburg 1973; W. Stockmeier, Art. Aleatorik, in: MGG XV, Kassel usw. 1973; H. Glaser, Weshalb heißt d. Bett nicht Bild? Soziolinguistische Paradiagmata z. Sprache d. Gegenwart, München 1973; Trésor de la langue frç. (Le frç. moderne. Suppl.), Nancy 1974ff.; R. Smith Brindle, The New Music, Oxford 1975.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1976

Allegro – adagio

ital. allegro, Adjektiv, fröhlich, lebhaft, leicht, Nebenbedeutung schnell; über altfranz. haliegre, (h)alegre, mittelfranz. allegre aus lat. alacer, lebhaft, munter; vereinzelt verstärkt als allegro allegro, Superlativ allegrissimo; Adverb allegramente; mus. Substantivierung Allegro mit Diminutiv Allegretto, von allegretto, gemäßigt lebhaft (selten auch allegrino); weitere Substantive: allegrezza, allegria, Freude, Fröhlichkeit; Verb allegrare, erfreuen; franz. allégre, allégresse;
ital. adagio (adaggio, adasio), Adverb, langsam, ruhig, sanft, gemäßigt; zusammengesetzt aus ad und agio, Behagen, Ruhe, Muße (auch: günstige Gelegenheit), das über altfranz. aise bzw. altprov. aize, aitz auf lat. adjacens (danebenliegend, naheliegend, bequem) zurückgeht; verstärkt als adagio adagio, Superlativ adagissimo, adagiosissimo; Verb adagiare, (nieder)-legen, adagiarsi, sich hinlegen, sich ausstrecken, sich hingeben; mus. Substantiv Adagio, Diminutiv Adagietto; in der Fachsprache des Balletts für Pas de deux; davon abzugrenzen ist lat. adagio, adagium, engl. adage, franz. adage, Sprichwort, Sinnspruch, Lebensweisheit (etwa bei A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus*, Lpz. 1517, f. C iij', u. H. Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, I, Cap. 17, 47, u. II, Cap. 11, 90 ff.).

I. Im ital. Musikschrifttum des 16. Jh. begegnen allegro, allegrezza und allegramente allgemein im Kontext der MUSIK- UND AFFEKTENLEHRE.

II. Seit um 1620 fungiert allegro als eine auf RASCHE BEWEGUNGSQUALITÄTEN, BEWEGTE AFFEKTE UND LEBHAFTE CHARAKTERE zielende wortsprachliche Ergänzung der Notation.
(1) Allegro dient zur REGULIERUNG DES TEMPOS als eigenständiger Qualität der Komposition.
(2) Seit dem 18. Jh. begegnet das Substantiv Allegro in TITELN SCHNELLER ODER HEITERER MUSIKALISCHER SÄTZE UND KOMPOSITIONEN.
(3) Seit dem 17. Jh. wird allegro zu einer häufig über eine bloße Tempoangabe hinausgehenden VORTRAGSANWEISUNG.

III. Seit dem frühen 17. Jh. benennt adagio einen LANGSAMER WERDENDEN ODER VERLANGSAMTEN (SCHLUSS-)ABSCHNITT SOWIE EINEN SELBSTÄNDIGEN, FORMAL GESCHLOSSENEN SATZ, DER GEMESSEN LANGSAM VORZUTRAGEN IST.
(1) Adagio kennzeichnet LANGSAM ERKLINGENDE PASSAGEN vom Umfang weniger Töne bis hin zum Umfang einer größeren Anzahl von Takten oder Taktgruppen.
(2) Der Ausdruck dient als eine AUF GEMESSENE, LANGSAME ODER SEHR LANGSAME WIEDERGABE BEZOGENE VORTRAGSANWEISUNG.
(3) Im 18. Jh. wird die SUBSTANTIVIERTE FORM Adagio gebräuchlich.

IV. Allegro und adagio werden trotz variabler Positionierung in Temposkalen als REPRÄSENTATIVES POLARES BEGRIFFSPAAR jeweils für rasche bzw. langsame Bewegung aufgefaßt.

I. Im ital. Musikschrifttum des 16. Jh. begegnet allegro im Kontext der MUSIK- UND AFFEKTENLEHRE allgemein als ein auf bestimmte tonartliche Modi, Intervalle, Invervallschritte und mus. Gattungen zielendes Eigenschaftswort. Der Ausdruck bezieht sich auf Affekte, noch nicht auf Geschwindigkeit, Tactus oder Tempo. Während gesteigerte Geschwindigkeit um 1600 noch mit lat. velox oder ital. (moto) veloce oder presto, velocita bzw. prestezza bezeichnet wird, begegnet der zusammengesetzte Ausdruck tempo allegro erst seit um 1640.
N. Vicentino (*L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555) überschreibt das Cap. XXI des vierten Teils mit „Modo di comporre una compositione Armoniosa & senza pouertà, di consonanze, che farà allegra & mesta, la compositione"; er führt aus: „se il Compositore, uorrà far la compositione allegra, quello sempre dè accompagnare il moto ueloce & uelocissimo, con i gradi incitati" (f. 81'; ähnlich P. Pontio, *Ragionamento di Musica*, Parma 1588, 9 u. 154). Vicentino gebraucht Wendungen wie „passaggio mesto", „passaggio allegro", „sè una parte uorrà entrare allegramente sempre più presto", im Hinblick auf Geschwindigkeit aber „il moto ueloce" (f. 82; vgl. V. Galilei, *Dialogo della Musica Antica, & Moderna*, Florenz 1581, 76: „l'allegrezza & la mestitia insieme con l'altre passioni, possono esser cagionate nell'vditore non solo con il suono acuto & graue, & col veloce e tardo mouimento").
Allegro dient seit Mitte des 16. Jh. als affektiv kennzeichnendes Begriffswort innerhalb der Elementar- und Tonartenlehre und wird dort bei der Charakterisierung bestimmter Tonarten herangezogen:

Vicentino, *L'Antica musica...*, loc. cit., III, 17: Non occorrerà dire ch'il terzo Modo sia di natura allegro, per essere autentico... (f. 49);
III, 19: Non è dubbio alcuno ch'il quinto Modo per la cagione del dittono, che è sotto al semidittono della sua quinta. non sia allegro... (f. 49');
III, 21: Hora il settimo Modo sarà il piu alto de tutti, & sarà molto allegro... (f. 50);

III, 22: ...resta à dir dell'ottauo Modo, il quale è allegro & ecclesiastico... (f. 50');
O. Tigrini, *Il Compendio della Musica* (Venedig 1588), III, 12: Il Quinto Modo Autentico... è di natura gioconda, modesta, allegra, & dilетteuole (65);
G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica* (zw. 1635 u. 1639), in: *De' Trattati di Musica* II [= *Lyra Barberina* II] (Florenz 1763): Ma quello del Frigio si deve fare più allegro, vivace, e veemente; e quel del Lidio molle... (50).

G. M. Artusi bemerkt in ähnlicher Weise: „L'vndecimo Modo, che per natura sua è faceto, et allegro, se gli accommodano parole, che contengono cose allegre, dolci soaue, et sonore" (*L'Artusi*... I, Venedig 1600, f. 69); in G. Dirutas *Transilvano* II, 4. Buch (Venedig [1609] 1622, 22) heißt es: „Il Nono Tuono rende l'armonia allegra, soaue, e sonora".
Entsprechend charakterisiert werden auch Intervallschritte und -bewegungen. So werden gleichnamige Intervalle aufsteigend und absteigend sowie die bei schnellerem Tempo zu bevorzugenden größeren Intervalle und die bei mäßigem Tempo anzuratenden kleineren Intervalle durch allegra und mesta angesprochen:

Vicentino, *L'Antica musica...*, loc. cit., I, 18: I semitoni minori qualche uolta fauoriscono le consonanze dell'ordine Enarmonico... sono di natura allegra & mesta, & quando ascendono, sono allegri, & quando discendono, mesti... (f. 18');
IV, 29: ...e quando il Compositore uorrà comporre mesto il moto tardo, et le consonanze minori seruiranno à quello; et quando allegro, le consonanze maggiori et il moto ueloce saranno in proposito molto; et anchora che le consonanze minori saranno meste, nondimeno il moto ueloce sarà parere quelle quasi allegre, perche gl'orecchi non capisseno la sua mestitia e debolezza per cagione della uelocità del moto... (f. 86).

Als allegra gelten insbesondere große Terz und Sexte sowie die Quinte. Vicentino (*L'Antica musica...*, loc. cit., II, 15, f. 34) erklärt die große Terz als „di natura uiuace et allegra"; Galilei (*Discorso... intorno all'uso delle Dissonanze*, zw. 1587 u. 1591) nennt Durterz und Sext „attiva et allegra", die Quinte „di natura allegra" (ed. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate...*, Köln 1980, 83 u. 104; vgl. auch G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, III, 8). Die Durterz beschreibt G. M. Bononcini (*Musico Prattico*, Bologna 1673, 49) als „di natura allegra".
Z. Tevo (*Il Mus. Testore*, Venedig 1706, II, 20) unternimmt den Versuch, affektive Charakterisierungen der Intervalle zu systematisieren, ausgehend von der Polarität kleine Sekund aufsteigend als „allegro", absteigend als „mesto". Er konstatiert, „che il minor semituono nell'ascendere sii allegro, e nel descendere mesto; & all'incontrario il maggiore nell'ascendere vuole, che sii molle, e mesto, e nel descendere allegro, e ciò si considera tanto nelli semituoni naturali, quanto accidentali" (101).
Darüber hinaus begegnet insbesondere im 17. Jh. allegro als adverbiale Beifügung in Werktiteln, Überschriften, Vorreden sowie bei der affektiven Kennzeichnung mus. Gattungen. In ital. Musikdrucken, die im ersten Drittel des 17. Jh. allegro im Werktitel führen, ist nicht immer eindeutig, ob Tempovorschrift, Charakterhinweis oder beides vorliegt. So bleibt in dem wohl frühesten Beleg (A. Gabrieli, *Fantasia allegra*, in: *Il IIIo libro de Ricercari*, 1596) offen, ob das Adjektiv das Werk kennzeichnet oder Ausführungsanweisung ist. In B. Marinis *Affetti mus.* op. 1 (Venedig [2]1617) wird das Instrumentalstück *La Zoppa* als *Sinfonia Allegra* charakterisiert. Das Adjektiv begegnet im Titel von A. Banchieris *Salmi festivi intieri, cortesi, allegri, et moderni da recitarsi à battuta larga in concerto di quatro voci, & organo* (1613). D. Castellos *Sonate concertate* I (Venedig [1621?] 1629) weisen in 12 Sonaten 87 Tempoausdrücke auf, darunter neunmal die Überschrift „Alegra" (vgl. Wolf 1992, I, 67).
Allegro, allegra und allegria dienen zur affektiven Kennzeichnung mus. Stücke in G. Muffats *Ausserlesene Instr.-Music* (Passau 1701: *Ballo Allegro, Corrente Allegro, Aria Allegro, Menuet Allegro e forte, Giga Allegro, Rondeau Allegro, Gavotta Alla breve ma non presto*), in denen zudem einige Abschnitte mit allegro oder auch adagio bezeichnet sind (ed. Kolneder, Baden-Baden 1970, 105 ff.). A. Vivaldi bezeichnet wenigstens fünfzehn Allemanden in Verbindung mit allegro, zwei mit presto. Bei A. Corelli sind Allemanden mit Largo-, Vivace-, Allegro- und Presto-Bezeichnungen nachweisbar (Presto ist als gegenüber Allegro generell schnelleres Zeitmaß erst in der zweiten Hälfte des 18. Jh. gefestigt; bis dahin wurde zwischen presto und allegro und adagio, largo, lento, tarde und tardo kaum signifikant differenziert; vgl. etwa W. Turner, *Sound Anatomiz'd*, London 1724: „the *Italian... Allegro, Presto, Vivace* &c. (which are applied to swift *Mouvements*...)", 26; siehe dazu I. Bengen, Art. *Tempo*, MGG XVI [1979], 1825 ff.).
Im Zusammenhang mit der Vortrags- und Satzbezeichnung allegro werden zugehörige Affekte wie Freude, Heiterkeit, Wut, Verzweiflung oder Heftigkeit erörtert. Das mus. Tempo ist in dem Zeitraum, für den die Affektenlehre oder Teile derselben geltend zu machen sind, ein Mittel der mus. Bewegung, auf das Gemüt des Hörers einzuwirken (vgl. bei H. Haiden, *Mus. instr. reformatum*, 1610, die variable Temponahme als Mittel, „affectus zu movirn"; zit. nach: G. Schünemann, *Gesch. d. Dirigierens*, Lpz. 1913, 110; ähnlich M. Praetorius, *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 254 b: „Verenderung des *Tacts movirt* die affectus, vnd wird mit den Wörtern *Lento, Presto* von den *Italis notiret*").
Allegro steht seit der Mitte des 17. Jh. in direkter Entsprechung zur Affekt- oder Charakterqualität der Freude und Heiterkeit:

L. Ribovius, *Enchiridion mus.* ([Königsberg] 1638): ...*Allegro*, lustig, frölich, zeiget an daß man freydig singen soll (145);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Der Hauptcharakter des Allegro ist Munterkeit und Lebhaftigkeit (111);

Fr. D. Weber, *Allgemeine theor.-prakt. Vorschule d. Musik* (Prag 1828): *Con allegrezza*, oder *con allegria*, mit Munterkeit, bezeichnen den Charakter der Freude und des Frohsinnes (95);
G. Schilling, *Enzyklopädie. d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835), Art. *Allegro*: ...gehören nur d i e Gefühle in das Gebiet des A l l e g r o, welche das Gemüth in eine m u n t e r e Bewegung zu setzen vermögen, z. B. Heiterkeit, Freude und alle andern lebhaften Gefühle (153 f.).

Mit Affekten wie Wut, Verzweiflung, Heftigkeit und Zorn (franz. emportement) wird allegro verknüpft im RousseauD (Paris 1768, 31), Castil-BlazeD (Paris 1821, I, 27), HäuserL (Meißen ²1833, I, 18), AnderschW (Bln 1829, 13) und GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, 12 b). Wohl singulär bei J. Mattheson (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 67) ist allegro sogar mit der Vorstellung von Trost verbunden, da „ein *allegro* den Trost; ein *presto* die Begierde etc. zum Abzeichen führen".
Im 19. Jh. werden die vormals typisierten Affekte ersetzt durch Gefühls- und Empfindungsausdrücke, durch welche sich der Bedeutungsbereich erweitert:

BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Allegro*: Soweit der Inhalt eines Allegro-Satzes auf Gefühle sich bezieht, werden hauptsächlich die munteren, freudigen, heiteren Empfindungen sich darin darstellen lassen – hierauf beziehen sich gemeinhin auch die oben schon erwähnten Bezeichnungen a l l e g r a m e n t e und c o n a l l e g r e z z a. Aber auch das Gebiet der Leidenschaften umfaßt die-ser Bewegungsgrad, und Zorn, Verzweiflung, erhabener Muth, Kampfesfreude, Siegesjubel ebenso, wie das Unterliegen in wilder Vernichtung, das Austoben in heftigster Wuth etc. kann seinen Ausdruck darin finden (182).

Zugleich führen Autoren den bei Quantz (*Versuch*..., loc. cit., 107) angesprochenen Gedanken der Affektpluralität innerhalb eines Allegrosatzes weiter:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): Die Bewegung des *Allegro* aber wird sehr verschiedenartig genommen. In *Sonaten, Concerten, Sinfonien etc.* herrschen z. B. in dem ersten *All°* (seiner Uebersetzung durch m u n t e r zum Trotz) Feier, Ruhe, Ernst; und man hat sich daran gewöhnt, das T e m p o *All°* hier zugleich als C h a r a c t e rbezeichnung zu betrachten. In dem letzten *All°* dieser Tonstücke herrscht, seiner Uebersetzung schon g e t r e u e r, Munterkeit und Laune (9);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Allegro*: ...diese Bezeichnung [verträgt sich] mit dem Ausdruck sehr verschiedener Empfindungen... und... [ist] ebensowohl zum Ausdruck der Heiterkeit und Freude, bis hinauf zur Ausgelassenheit, als auch andererseits der Leidenschaften, die den Menschen im Kampfe bewegen, des heftigsten Hasses und der feurigsten Liebe u. s. w. geeignet... (166).

Im Engl. nimmt ital. allegrezza im späten 16. Jh. vereinzelt die Bedeutung Triumphzug oder Siegesmarsch an:

J. Florio, *A Worlde of Wordes* (London 1598): *Allegrezza*... Also a marche sounded on trumpet and drum in signe of victorie (14 a).

II. Seit etwa 1620 fungiert allegro als eine auf RASCHE BEWEGUNGSQUALITÄTEN, BEWEGTE AFFEKTE UND LEBHAFTE CHARAKTERE zielende wortsprachliche Ergänzung der Notation.

(1) Allegro dient zur REGULIERUNG DES TEMPOS als eigenständiger Qualität der Komposition.
Tempoausdrücke zu Beginn des 17. Jh. kennzeichnen die Geschwindigkeit, den Wechsel von Taktzeichen oder unterstützen lediglich Wechsel von Tutti und Solo. Im dritten Jahrzehnt des 17. Jh. setzt sich durch, daß Tempobezeichnungen das Notenbild präzisieren. Spätestens um 1650 erläutert oder ersetzt der Ausdruck allegro (wie auch presto) Mensurzeichen, verdeutlicht oder ergänzt das Notenbild, zeigt den Wechsel zwischen gerader und ungerader Mensur an oder verhindert ein durch Notenbild und Setzweise suggeriertes, aber nicht intendiertes Tempo. Die Verselbständigung von Tempobezeichnungen gelangt schließlich nach etwa 1660 auf eine neue Entwicklungsstufe und vollzieht sich besonders in den Gattungen Kirchensonate, Kammersonate, Suite sowie in den einzelnen Tanzsätzen. J. S. Bachs *Toccata* G-dur (BWV 916) etwa bleibt bis Takt 57 unbezeichnet; dort notiert Bach Adagio; der fugierte Schlußteil (Takt 81 ff.) ist Allegro e presto überschrieben. Das zu dieser Zeit keineswegs singuläre Bezeichnungspaar weist wohl darauf hin, daß allegro sich auf den Affektbereich von Lebhaftigkeit und Erbauung bezieht, während presto auf ein lebhaftes, festes Zeitmaß abzielt, welches zu dem Anfangsteil (Takt 1–56) kontrastiert.

(2) Das Substantiv Allegro wird seit dem 18. Jh. in TITELN SCHNELLER ODER HEITERER MUSIKALISCHER SÄTZE UND KOMPOSITIONEN gebraucht. Das WaltherL (Lpz. 1732), das in den Art. *Adagio* und *Allegro* die substantivierte Form nicht erwähnt, führt das Stichwort *Sonata* an als ein „vor Instrumente, insonderheit aber vor Violinen, gesetztes *gravi*tätisches und künstliches Stück, so in abgewechselten *adagio* und *allegro* bestehet" (571 b); Theoretiker des 18. Jh. zeigen die Substantivierung lediglich an, während im 19. Jh. genauere Kriterien genannt werden:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Allegro*: Man braucht dieses Wort auch als ein Hauptwort, indem man ein Stük, das in hurtiger Bewegung soll gespielt werden, ein Allegro nennt (43 b);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Allegro*: ...écrit en tête d'un concerto, d'un air de bravoure, d'une polonaise, marque un mouvement modéré. Le même mot commande une grande vitesse, s'il s'agit d'un menuet de symphonie, ou d'une ouverture d'opéra (I, 27);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Allegro*: Außerdem bezeichnet A l l e g r o... ein ganzes, für sich bestehendes Musikstück oder auch einen, gemeinhin den ersten Satz größerer Instrumentalstücke, Symphonien, Quartetten, Sonaten, Konzerte etc... (182).

Seit um 1750 dient Allegro gelegentlich als Sammelbegriff für lebhafte, geschwinde Sätze:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Das Wort: A l l e g r o, hat im Gegensatze mit dem A d a g i o bey Benennung musikalischer Stücke, einen weitläuftigen Begriff: und werden in dieser Bedeutung vielerley Arten von geschwinden Stükken, als: Allegro, Allegro assai, Allegro die [sic] molto, Allegro non presto, Allegro ma non tanto, Allegro moderato, Vivace, Allegretto, Presto, Prestissimo, und dergleichen verstanden. Wir... verstehen darunter alle Arten von lebhaften und geschwinden Stücken (111).

Dieser Wortgebrauch zeigt, daß Allegro seit dem späten 18. Jh. den ersten und letzten (Sonatenhaupt-) Satz eines zyklischen Werks schlechthin bezeichnet (so spricht etwa das KochL, Ffm. 1802, Art. *Sinfonie*, 1387 f., vom „ersten Allegro der Sinfonie" und vom „letzten Allegro"; → *Sonata* V. (3); → *Sonatenform* II. (1)–(2); → *Satz* IV. (3)):

Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Allegro*: Auch einzelne Sätze grösserer Werke (in Sinfonien, Sonaten, Quartetten u. s. w. gemeiniglich der erste, mitunter auch der letzte Satz) werden, wenn sie in Bewegung und Charakter dieser Bezeichnung entsprechen, schlechthin das *Allegro* der Sinfonie, Sonate u. s. w. genannt, ohne Rücksicht darauf, dass der so benannte Satz eigentlich ein *Allegretto*, oder gar ein *Presto* sein kann (166);
RiemannL (Bln [10]1922), Art. *Allegro*: ...man nennt daher z. B. einen ersten Sinfoniesatz ein Allegro, auch wenn derselbe vielleicht mit *Vivace* oder *Con fuoco* überschrieben ist (22 a).

(3) Seit dem 17. Jh. dient allegro als über eine Tempoangabe hinausgehende VORTRAGSANWEISUNG. Zahlreiche dtsch. Autoren greifen auf einen oder mehrere Begriffe des Wortfelds hurtig, freudig, munter, geschwind, gelegentlich auch auf rasch und schnell zurück:

L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638): ...*Allegro*, lustig, frölich, zeiget an daß man freydig singen soll (145);
G. Falck, *Idea boni cantoris* (Nürnberg 1688): *Allegro*, frisch, hurtig (f. Cc ij);
J. R. Ahle, *Kurze, doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690), *Index*: *Allegro*, Geschwinde (25);
J. S. Beyer, *Primae lineae musicae vocalis*... (Freiberg 1703), *Appendix*: *Allegramente*, *Allegro*, frisch, hurtig, geschwind (o. S.);
WaltherL (Lpz. 1732): *Allegro*... bedeutet: frölich, lustig, wohl belebt oder erweckt; sehr offt auch: geschwinde und flüchtig: manchmal aber auch, einen gemäßigten, obschon frölichen und belebten Tact... (27 b).

L. Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 48) versteht allegro als „lustiges, doch ein nicht übereiltes Tempo", E. W. Wolf (*Mus. Unterricht*, Dresden 1788, 24) als „munter, frisch" und das KochL (Ffm. 1802, Art. *Allegro*, 130) als „h u r t i g... in einem mäßig geschwinden Zeitmaße vorgetragen". Das BurkhardW (Ulm 1832, Art. *Bewegung*, 46) gibt wie das RieweW (Gütersloh 1879, Art. *Tempo*, 256) die primär quantitative Bestimmung „schnell", das HäuserL (Meißen 1828, Art. *Allegro*, I, 12) „hurtig, fröhlich, lebhaft, rasch, munter", und das Mendel/ReißmannL I (Bln 1870, Art. *Allegro*, 166) nennt „schnell, geschwind, hurtig, munter". C. Gollmick unterscheidet zwischen Bewegung und Charakter:

Kritische Terminologie (Ffm. 1833): *A l l e g r o*... Munter. Die gewöhnliche Uebersetzung... durch m u n t e r ist nicht immer passend, da z. B. die häufige Bezeichnung: *All° furioso*, Munter wüthend, ein Unsinn ist. In diesem Falle und in ähnlichen zeigt *All°* die B e w e g u n g, nicht den *Character* des Tonstücks an, und wird am besten durch hurtig übersetzt (9).

Gleichfalls in der ersten Hälfte des 19. Jh. erweitern H. Chr. Koch und C. Czerny den Radius der Bedeutungen. Während das KochL (loc. cit., Art. *Allegro*, 131) lediglich andeutet, „das Allegro verträgt sich mit dem Audrucke sehr verschiedener Empfindungen" (wobei diese freilich „durch beygefügte Wörter näher bestimmt" werden können), gibt Czernys Passus „über das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo", einen Überblick der Möglichkeiten:

Vollständige theor.-pract. Pianoforte-Schule op. 500, Teil III: *Von d. Vortrage* (Wien [1839] [2]um 1846): Der *Charakter* eines Tonstückes, welches mit *Allegro* bezeichnet ist, kann sehr verschiedenartig sein, nämlich:
a.) Ruhig, sanft und einschmeiche[l]nd.
b.) Tiefsinnig oder schwärmerisch.
c.) Schwermüthig oder harmonisch verwickelt.
d.) Majestätisch, grossartig und erhaben.
e.) Brillant, jedoch ohne Anspruch auf allzugrosse Bewegung der Geläufigkeit.
f.) Leicht, munter und scherzend.
g.) Rasch und entschieden.
h.) Leidenschaftlich bewegt, oder fantastisch und launig.
i.) Stürmisch schnell, im ernsten wie im fröhlichen Sinn. In diesem Falle auch meistens auf brillante Wirkung berechnet.
j.) Sehr wild, aufgeregt und ausgelassen, oder *furios* (50).

Beethoven präzisiert oder ergänzt in seinen zweisprachigen Vortragsanweisungen Allegro durch dtsch. Angaben; so lauten etwa die Kennzeichnungen des ersten und vierten Satzes der Klaviersonate A-dur op. 101 (1816): „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung – Allegretto, ma non troppo" und „Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit – Allegro". R. Schumann erwägt in einem Brief an A. Henselt (21. 9. 1837), die ital. Vortragsbezeichnungen überhaupt durch dtsch. Äquivalente zu ersetzen: „Also statt *Allegro* R a s c h oder F e u r i g" (ed. Jansen, Lpz. [3]1904, 100).
In England greift H. Purcell in der Vorrede zu seinen *Sonnata's of III Parts* (London 1683) wohl erstmals die ital. Bezeichnungen auf:

...the English Practitioner... will find a few terms of Art perhaps unusual to him, the chief of which are these following: *Adagio* and *Grave*, which import nothing but a very slow movement: *Presto Largo*, *Poco Largo*, or *Largo* by it self, a middle movement: *Allegró*, and *Vivace*, a very brisk,

swift, or fast movement... (o. S.); vgl. Works V, London u. New York 1893, o. S.

Seitdem wird im Engl. allegro überwiegend in der Bedeutung von rasch oder schnell tradiert. Bailey etwa definiert in *An Universal Etymological Engl. Dictionary* (London 1721, f. E 2' a) allegro als „Term in Musick when the Movement is quick" (weitere engl. Belege in Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 9 b f.).
Um 1700 wird allegro ins Franz. übernommen und um 1750 unterhalb des nunmehr raschesten Bewegungsmaßes, presto, eingeordnet:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *ALLEGRO*... signifie toûjours GAYEMENT, & *bien animé*; fort souvent *vîte* & *legerement*; mais aussi quelques fois d'un mouvement *moderé*, quoyque *gay*, & *animé* (xij);
D. Diderot, *Encyclopédie* I (Paris 1751), Art. *Allegro*: ...le troisieme des quatre principaux degrés de mouvement établis dans la Musique Italienne. *Allegro* est un adjectif Italien qui signifie *gai*; & c'est aussi l'expression d'un mouvement gai & animé, le plus vif de tous après le *presto* (281 a);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Allegro*: Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux de grés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaiété (30 f.);
Art. *Mouvement*: ...il y a cinq principales modifications de *mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vite, s'ex-priment par les mots *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto*; & ces mots se rendent en françois par les sui-vans, *Lent, modéré, Gracieux, Gai, Vîte* (303).

Im 18. Jh. werden Grundbegriffe der mus. Tempoangabe nicht selten gekoppelt, etwa als „Andante allegro" bei G. Fr. Händel (Orgelkonzert op. 4 Nr. 6, 1736, HWV 294) oder „Andante adagio" in D. Scarlattis *Sonata* K. 109 (vgl. W. Gerstenberg, *Andante*, in: Kgr.-Ber. Kassel 1962, 158, u. D. D. Boyden, *Die Gesch. d. Violinspiels... bis 1761*, Mainz 1971, 530), wobei andante wohl als Partizip Präsens der näheren Bestimmung der lebhaften Grundbewegung dient. „Allegro andante" weist bei Scarlatti beispielsweise die *Sonata* K. 343 auf. Kombinationen aus mus. Tempobezeichnungen wie Adagio, Lento, Largo, Andante, Allegro und Presto kommen gegen Ende des 18. Jh. außer Gebrauch; stattdessen treten das Grundwort verstärkende (molto, con brio, brioso) oder graduell abschwächende Beifügungen (non tanto, ma non troppo, in Verbindung mit Allegro auch moderato) in den Vordergrund. Schon A. Vivaldi verwendet Zusammenstellungen wie Allegro assai, molto, molto e spiritoso, con moto, non molto, mà poco, mà cantabile, poco cantabile, ma d'un mezzo tempo, molto più che si pùo, sowie Andante molto e quasi Allegro.

Uneinheitlich ist die Bedeutung der Maßangabe ital. assai bzw. franz. assez. Zahlreiche Autoren begreifen assai als Verstärkung. Gelegentlich fungiert assai jedoch auch in abschwächender Bedeutung. Nicht auszuschließen ist, daß assai allegro das Stammwort relativiert im Sinne von ‚ziemlich', allegro assai hingegen als Steigerung zu verstehen ist. Brossard vermerkt die Ambivalenz der Lesart:

BrossardD, loc. cit.: *ASSAI* Adverbe de quantité, que les Italiens joignent souvent avec *Allegro, Adagio, Presto* &c. Selon quelques uns il veut dire BEAUCOUP; & selon d'autres que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré, mais demeurer dans une sage *médiocrité* de *lenteur*, & de *vitesse*, selon les différents caracteres qu'il faut exprimer... (6).

Aus D. G. Türks *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789) geht nicht zweifelsfrei hervor, ob die Apposition immer als Verstärkung zu verstehen ist: „*Assai*, genug; (sehr;) z. B. Allegro assai, hurtig genug, sehr (ziemlich) hurtig etc. *Molto* oder *di molto*, viel; (sehr)" (109). Türk behauptet, daß „ein *Allegro assai* ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein *Allegretto* u. s. w." (112). Im Engl. schwächt assai die Bedeutung von allegro:

[J. Chr. Pepusch], *A short Explication of such Foreign Words...* (London 1724): ASSAI, ...is always joyned with some other Word, to lessen or weaken the Strenght or Signification of the Words it is joyned with... [Allegro assai] signifies that the Musick must not be perform'd quite so brisk or quick, as each of these Words if alone does require (12 f.);
ALLEGRO ASSAI, not too Brisk.
ALLEGRO, Brisk, or Briskly.
PIU ALLEGRO, very Brisk, or more Briskly (o. S. [95]).

Unklar ist die Bedeutung von Allegro aperto (offenes, ‚freies' Allegro), das häufig als Vortragsbezeichnung bei W. A. Mozart begegnet (etwa in *La Betulia liberata* [1771], KV 118/74c, oder im Violinkonzert A-dur [1775], KV 219; vgl. R. Steglich, *Mozarts Mailied – Allegro aperto?*, Mozart-Jb. 1962/63, 99 f.). Das Diminutiv allegretto wird einmütig als formal, dynamisch und artikulatorisch gemildertes Allegro aufgefaßt:

Castil-BlazeD (Paris 1821): ALLEGRETTO, diminutif d'*allégro*, indique un mouvement gracieux et léger qui tient le milieu entre l'*allégro* et l'*andantino* (I, 27 f.);
HäuserL (Meißen ²1833), Art. *Allegro*: ...erfordert im Allgemeinen Nachdruck, Glanz, Kraft, Bestimmtheit im Vortrag, der sich von dem Flüchtigern des *Presto* eben so merklich, als von dem minder Nachdrücklichen des *Allegretto* unterscheidet (I, 18);
BernsdorfL I (Dresden 1856): *Allegretto*, ein wenig schnell und lebhaft, gemeinhin als Mittelglied zwischen *Andante* und *Allegro* angenommen; die so bezeichneten Tonstücke sind im Charakter angenehmer Heiterkeit vorzutragen, ohne zu scharf markirte Accente und namentlich ohne Beimischung einer wirklich leidenschaftlichen Färbung. – Das seltener vorkommende *Allegrettino* bezeichnet gemeinhin ein kurzes *Allegretto*, gewöhnlich auch mit etwas langsamer gehaltenem Tempo (179).

Zuweilen gilt Allegretto auch als gesteigertes Allegro (vgl. etwa HoyleD, London 1770, 2: „ALLEGRETTO, is a degree faster than Allegro"). Der Superlativ allegrissimo begegnet sehr selten (wohl erstmals bei V. Jelich, *Parnassia Militia*, 1622, Nr. XXI „Bone Jesu' à doi Violini e doi Canti" belegt; vgl. Herrmann-Bengen 1959, 70):

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Allegrissimo, allegrissamente*... sehr frisch, überaus hurtig und geschwinde (ed. Benary, Lpz. 1955, 40);
HäuserL (Meißen 1828): *Allegrissimo*, oder *allegriscimamente*, ...sehr oder möglichst geschwind... (I, 12);
Gollmick, *Kritische Terminologie*, loc. cit.: *Allegrissimo*. Am muntersten (10);
Fr. D. Weber, *Allgemeine theor.-prakt. Vorschule d. Musik* (Prag 1828): *Allegrissimo*, auf das munterste oder hurtigste, wird beinahe in derselben Geschwindigkeit wie *Presto assai* genommen (75);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Allegrissimo*: *Im hohen Grade hurtig* (13);
RiemannL (Bln [10]1922), Art. *Allegro*: Der Superlativ *allegrissimo* ist selten; er steht in der Bedeutung etwa mit *presto* gleich (22 a).

III. Seit dem frühen 17. Jh. benennt adagio als Modifikation einer durch Gattung, Rhythmus und Diastematik sowie zumeist auch Taktart oder Proportionsangabe vorgegebenen Bewegung einen LANGSAMER WERDENDEN ODER VERLANGSAMTEN (SCHLUSS-)ABSCHNITT SOWIE EINEN SELBSTÄNDIGEN, FORMAL GESCHLOSSENEN SATZ, DER GEMESSEN LANGSAM VORZUTRAGEN IST.

(1) Adagio kennzeichnet zur jeweiligen Umgebung konstrastierende, LANGSAM ERKLINGENDE PASSAGEN vom Umfang weniger Töne bis hin zu mehre-ren Takten. Das allgemeine Wortverständnis begegnet in historisch frühen Anweisungen wie „cantar adagio" im Vorw. von O. Durantes *Arie devote*... (Rom 1608) –

Alle Arie si permette qualche licenza nel contrapunto per causa degli affetti. I Cantori... devono avertire di intonar bene, e di cantar adagio, cioè con la battuta larga, porgendo la voce con gratia... (zit. nach: H. Goldschmidt, *Die ital. Gesangsmethode d. XVII. Jh*..., Breslau 1890, 30) –

und als exponierter Appell „Si suona adaggio perche le parti cantano & sonano in Croma & Semicroma" in Cl. Monteverdis siebenstimmigem *Magnificat* aus den *Sanctissimae Virgini Missa... ac Vesperae* (1610), wodurch angezeigt wird, daß die Battuta mit Rücksicht auf die über dem Generalbaß verlaufenden kleinen Notenwerte verbreitert werden muß; der Ausdruck verdeutlicht im *Et Misericordia* des *Magnificat a 6 voci* gleichfalls die Temporelation zwischen Stimmen: „et si suona adaggio perché li soprani cantano di croma". Die entsprechende Praxis ist auch in G. Bardis *Discorso mandato a Giulia Caccini* beschrieben (um 1580; in: G. B. Doni, *De' Trattati di Musica* II [= *Lyra Barberina* II], Florenz 1763, 246 f.).
Adagio als eine für alle Stimmen in einem mehrstimmigen Satz und für einen ganzen Abschnitt gültige Bezeichnung begegnet etwa in A. Banchieris *La Battaglia* (in: *L'organo suonarino* V, Venedig 1611, o. S. [38]), Fr. S. Uspers *Compos. armoniche* (Venedig 1619), N. Corradinis *Motetti* (1624), G. B. Buonamentes *Varie sonate IV* (1626) und A. Grandis *Motetti* (1629, „adasio").
Im Blick auf einen von straff geführter Battuta (Tempo della mano) abweichenden Gestus begegnet adagio zunächst in Vorreden sowie als Satz- oder Werküberschrift. So gebraucht Frescobaldi im Vorwort der *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo* I (Rom [2]1615) den Ausdruck in Hinsicht auf breit auszuführende Arpeggi und freier vorzutragende Kadenzen: „Li cominciamenti delle toccate sieno fatte adagio et arpeggiando... Le cadenze benché sieno scritte veloce conviene sostenerle assai; e nello accostarsi il concluder de passaggi o cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio" (Opere complete II, Mailand 1977, XXVII). Beim Abschluß der Trilli und Passi affettuosi in den *Fiori Mus.* für Orgel (Venedig 1635) fordert Frescobaldi „più adagio con lentar la battuta" (zit. → *Retardatio* II. (3) Exkurs); während dort die imitierenden, fugierenden Abschnitte als Allegro gekennzeichnet sind, steht im Notentext über den Übergangseinschüben zwischen diesen Sektionen adagio. Mithin kennzeichnet adagio bei Frescobaldi und Monteverdi eine freiere, mehr gestisch bestimmte Bewegungsart; somit wird adagio im 17. Jh. zu einem der Schlüsselbegriffe eines Musikstils, der eine affekthafte Befreiung von der mensuralen Battuta ermöglicht.
Bis ins 19. Jh. zeigt adagio bei Einschüben, Abschnittsschlüssen, auf der Paenultima und bei Ganzschlüssen, zuweilen verbunden mit einer Hemiole oder einem Ritardando, die Veränderung des pulsierenden Grundduktus eines Musikstückes an.
Der venezianischen Wortform adasio bedient sich noch E. Kindermann, etwa im vierten Teil der *Sinfonia* für drei Violinen, den *Cantiones ΠΑΞΗΤΙΚΑΙ* (1639), oder im vierten Stück (*Sonata*) der Sammlung *Deliciae Studiosorum* III (Nürnberg 1643; Takt 18 ff.).
Adagio als Werküberschrift erscheint im 18. Jh. häufiger, etwa bei J. Haydn, W. A. Mozart (KV 540, 1788) und R. Schumann (*Adagio u. Allegro* op. 70 für Horn u. Klavier, 1849); K. A. Hartmann betitelt ein Orchesterwerk *Adagio (Symphonie Nr. 2)* (1945/46). Der zweite Satz aus Haydns *Sonata* Hob. XVI:34 (wohl 1783) weist trotz der Satzüberschrift Adagio in Takt 30 (zu kadenzierendem und ritardierendem Geschehen) die nochmalige, als Steigerung des Ausdrucks zu verstehende Anweisung „[più] adagio" auf.
Bis weit ins 17. Jh. hinein wird zwischen adagio, largo, lento oder grave zumeist nicht signifikant

unterschieden (zur Gleichsetzung von adagio, lento und largo im 17. Jh. vgl. Wolf 1992, I, 55) – zumal bei den synonym behandelten Gegensatz-Paaren wie Lento/Presto, Adagio/Allegro, Lento/Allegro etc. (zu allegro/presto vgl. oben, I.). Auch J. A. Reincken, *Erste Unterrichtung zur Kompos.* (hs. 1670), faßt „die italianischen Wörter... grave, Largo, adagio, Lento" zusammen: „Diese alle zeigen Eine längsame Ahrt des tacts an" (zit. nach: J. P. Sweelinck, *Werken* X, 's-Gravenhage u. Lpz. 1901, 56 a).
Dennoch lassen sich zu dieser Zeit auch Differenzierungen hinsichtlich der Ausdrücke largo, lento und grave beobachten: Wenn die langsame oder verlangsamte Zähl- und Schlagzeit gegenüber der „battuta allegra" als „battuta larga" (etwa O. Durante, *Arie devote...*, Rom 1608; vgl. auch Wolf 1992, II, 104 f.) bezeichnet wird – und nicht etwa als battuta lenta –, so ist die Wortbedeutung von largo (weit, geräumig, offen, von lat. largus, reichlich) gegenüber lento (weit, locker, träge, von lat. lentus, langsam) sowie gegenüber grave (schwer, gewichtig, von lat. gravis, schwer, bedeutend; bei Tönen: dumpf, tief) zu berücksichtigen.
J. S. Bach allerdings verwendet die synonymen Bezeichnungen „Adagio ovvero Largo" im *Concerto* BWV 1061. Die *Sinfonia* der Kantate BWV 156 weist ein „Adagio" auf, das in Bachs Bearbeitung zum Mittelsatz des *Concerto* BWV 1056 „Largo" heißt. Und auch die im 19. Jh. uneinheitlich voneinander unterschiedenen Begriffe für die langsamsten Tempograde werden im 18. Jh. häufig nicht differenziert:

M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter* (Bln 1706): *Adagio, Andante, A tempo, Grave, Largo, Lento, Tardo,* diese wollen alle einen langsamen und *gravitätischen Tact* haben... (79);
W. Turner, *Sound Anatomiz'd* (London 1724): ...the *Italian* Words, *Adagio, Grave, Largo,* &c. (which are put before slow *Movements*)... (26);
J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-mus. Trompeter- u. Pauker-Kunst* (Halle 1795): ...Kunstwörter, durch welche das Zeitmaß (*Tempo*) oder die Bewegung eines Stückes (*Mouvement*) bestimmt wird... 1) *Adagio assai* oder *di molto,* d. i. sehr langsam. 2) *Largo, Adagio, Lento,* langsam (99).

Adagio steht bei langsam konnotierten Mensurzeichen und Taktarten. M. Praetorius sieht Textzusätze wie adagio im deutschsprachigen Raum als erforderlich an, da Taktzeichen mehrdeutig seien:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Dann das ist einmal gewis vnd hochnötig, das in *Concerten per Choros* ein gar langsamer gravitetischer *Tact* müsse gehalten werden. Weil aber in solchen *Concerten* bald Madrigalische, bald *Motetten* Art vnter einander vermenget vnd vmbgewechselt befunden wird, mus man sich auch im *Tactiren* darnach richten: Darvmb dann gar ein nötig *inventum,* das[s] bißweilen... die *Vocabula* von den Wälschen *adagio, presto, hoc est tardè, Velociter,* in den Stimmen darbey *notiret* vnd vnterzeichnet werden, denn es sonsten mit den beyden *Signis* C vnd ¢ so offtmals vmbzuwechseln, mehr *Confusiones* vnd verhinderungen geben vnd erregen möchte (51).

Komponisten dieser Zeit zeigen häufig nicht an, ob sie die auf das Zeitmaß bezogenen Zahlen im proportional mensuralen oder bereits im taktbezogenen Sinne einsetzen; vor diesem Hintergrund erklären sich Verdeutlichungen wie noch bei M. Pesenti im *Terzo libro de madrigali* (Venedig [1628] ²1639: „si canta la proportione maggiore adagio, & la minor presto"; zit. nach Herrmann-Bengen 1959, 50, Anm.). Adagio wird affektneutral taktbezogen expliziert:

J. Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg ⁸1632), *Appendix: Adagio* bedeut langsam, gemach oder einen langsamen *tact* (ed. Eggebrecht, Mf X, 1957, 51);
Largo, Lento langsam, gemach, bedeut daß man sol [in] einer langsamen *Mensur* singen (55);
Tardo heisset langsam, gemach, oder eines langsamen *tacts* (58); ähnlich etwa auch L. Erhard, *Compendium mus. lat.-germanicum* (Ffm. ²1660), der adagio neben presto zu den „gebräuchlichsten" mus. Ausdrücken zählt: „*Adagio* oder *Adagio lento, largo, tardo,* bedeutet, jedes einen langsamen Tact" (123).

Affinitäten zu mesure und tempo dokumentiert das BrossardD (Paris [1703] ²1705): „*Tripola maggiore*" (3:1) steht „*Largo,* ou *Adagio*" gegenüber, „*Tripola minore*" (3:2) „*Adagio,* ou *Lento,* ou *Grave*" (179), „*Dostupla di Semi-brevi*" (12:1) „*Largo* ou *adagio adagio*", „*Dostupla di Minime*" (12:2) „*Lento* ou *grave,* ou *adagio*", „*Dostupla di Crome*" (12:8) „*Allegro,* quelques fois *adagio*" (194), „*Sestupla di Semi-brevi*" (6:1) „*Largo* ou *Adagio Adagio*", „*Sestupla di Minime*" (6:2) „*Lento* ou *Adagio*" (188).
Während E. Chambers (*Cyclopaedia,* London 1728; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740,* Cambridge 1995, 5 b) erklärt, „The *Adagio* expresses a slow Time; the slowest of any, except *Grave*... The Triple $^3/_2$ ist ordinarily *Adagio*", heißt es im WaltherL (Lpz. 1732), Art. C: „ist aber nichts dabey *notirt,* so wird allezeit *adagio* drunter verstanden, und eine langsame *Mensur* gegeben, welche die Welschen *tempo ordinario,* und *tempo alla Semibreve* nennen" (123 a). Auch I. Fr. X. Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen* (Augsburg 1763) bindet das Bewegungsmaß an den Takt: „Adaggio bedeutet einen sehr langsamen Tact. Adaggio adaggio, oder Adaggiosissimo den langsamsten Tact" (72), „Largo bedeutet einen langsamen Tact... Lento ganz gelassen, und gemächlich" (83).

(2) Der Ausdruck dient als eine AUF GEMESSENE, LANGSAME ODER SEHR LANGSAME WIEDERGABE BEZOGENE VORTRAGSANWEISUNG.
Im Dtsch. bezeichnet adagio ab dem zweiten Viertel des 17. Jh. getragene, gemessen oder aber frei voranschreitende Bewegung und Vortragsart. N. Gengenbach, *Musica Nova...* (Lpz. 1626) übersetzt Adagio mit „langsamen Tact" (148), J. R. Ahle, *Singekunst* (Mühlhausen 1690) erklärt: „*Adagio,* Langsam" (25), „*Largo, Lento,* langsam" (26).

Im 18. und 19. Jh. werden genauere Einordnungen des Ausdrucks im Rahmen der benachbarten Tempobezeichnungen lento, largo und grave vorgenommen. Adagio gilt hierbei als grundsätzlich langsamste oder zweitlangsamste, sehr selten auch drittlangsamste Tempoangabe. R. I. Mayr, *Pythagorische Schmids-Füncklein* (Augsburg 1692), Vorrede, gibt eine eindeutig progrediente Rangfolge: „Die hernachfolgenden Wörter bedeutet immer eines langsamer als das andere... *grave, adagio, più adagio*" (zit nach Herrmann-Bengen 1959, 131). J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708), bemerkt: „*Grave, gravemente*... heißet ernsthaft, *majestaetisch*, wird noch langsamer als *adagio tractiret*" (127; ed. Benary, Lpz. 1755, 48). J. Riepel, *Anfangsgründe d. mus. Setzkunst* (Regensburg u. Wien 1752, 78 a f.) nennt Largo und Lento beide in der Bedeutung „sehr langsam", Adagio „langsam", Larghetto und Poco Adagio „nur ein wenig langsam". Auch andere Autoren ordnen „Grade des langsamen Tacts" (J. J. Klein, *Versuch eines Lehrbuchs d. prakt. Musik in systematischer Ordnung*, Gera 1783, 40):

J. L. Albrecht, *Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst*... (Langensalza 1761): *Adagio*, langsam, gemächlich (108);
Largo sehr langsam...
Lento, langsam (117);
Klein, *Versuch*..., loc. cit.: 6) adagissimo, / 5) piu adagio, / 4) adagio s[ive]. lento, / 3) largo, / 2) andante, / 1) andantino... (40);
E. W. Wolf, *Mus. Unterricht* (Dresden 1788): Largo ist das langsamste Zeitmaas; Adagio, langsam; Lento, langsam; Allegro, munter, frisch (24);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): *Adagio*, langsam; *Lento*, desgleichen, doch nicht immer ganz so langsam, als *Adagio*; *Largo*, eigentlich weit, geräumig, gedehnt, folglich langsam; (beynahe noch langsamer, und gewöhnlich ernsthafter, als *Adagio*.) (108);
A. E. Müller, *Klavier- u. Fortepianoschule* (Jena 1804): *A d a g i o*, langsam, der Ausdruck wird gewöhnlich durch ein Beywort näher bestimmt, sonst ist er sanft klagend.
L e n t o, im Tempo ohngefähr wie Adagio, aber im Ausdruck matter klagend.
L a r g o, im Tempo noch ein wenig langsamer als Adagio, im Ausdruck tiefer, finstrer klagend (238);
Fr. D. Weber, *Allgemeine theor.-prakt. Vorschule d. Musik* (Prag 1828): Der l a n g s a m e Grad der Bewegung enthält folgende Abstufungen, als:
Largo, im eigentlichen Sinne des Wortes: weit, breit, gedehnt, wird gewöhnlich als das langsamste Zeitmaaß angenommen, in welchem ein Tonstück vorgetragen zu werden pflegt. Doch findet man bisweilen auch den Ausdruck *Larghissimo*, worunter der höchste Grad der Langsamkeit verstanden wird...
Adagio... gemächlich, bequem, bezeichnet einen Grad der Bewegung, der zwar langsam, aber keineswegs schleppend ist.
Lento, auch *lentamente*, langsam. Gewöhnlich wird unter den beiden Ausdrücken der nämliche Grad der Langsamkeit verstanden, welcher dem *Adagio* zukommt; dem ohngeachtet wird es nicht selten auch ein wenig beweglicher gehalten (73);
GaßnerL (Stuttgart 1849): *A d a g i o*, m ä ß i g l a n g s a m, ...allgemeine Benennung eines einzelnen besonderen Tonstücks, oder größeren Satzes, einer Abtheilung einer größeren Composition (13 b); es wird betont, „daß keineswegs die dadurch angedeutete Bewegung schneller ist als *lento*, wie Viele meinen, sondern langsamer" (ibid.).

Das RiemannL (Lpz. 1882, Art. *Adagio*) argumentiert historisch:

A d a g i o..., eine der ältesten Tempobezeichnungen, die schon zu Anfang des 17. Jahrh. vorkommt; ...bedeutet im Italienischen: bequem, behaglich, hat aber für die Musik im Lauf der Zeit die Bedeutung von l a n g s a m, ja s e h r l a n g s a m (aber nicht so langsam wie *largo*) erhalten (7 b); spätere Ausg. ergänzen: „besonders in Deutschland, während in Italien zufolge des Wortsinnes auch heute noch *Adagio* mehr dem gleichkommt, was wir unter *A n d a n t e* verstehen" (Lpz. [4]1894, 8 b).

Adagio erscheint gebunden an bestimmte Affekte. Bei geringer metrischer Bewegtheit überwiegen Affekte wie Zurückhaltung, Ernst, Feierlichkeit oder Würde. J. Mattheson (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 67) rechnet mit „Verschiedenheit in Ausdruckung der Affecten (da... ein *adagio* die Betrübniß; ein *Lamento* den Schmertz; ein *lento* die Erleichterung... zum Abzeichen führen)". J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752, 111) bemerkt, daß „der Hauptcharakter des... Adagio in Zärtlichkeit und Traurigkeit besteht" und unterscheidet „C a n t a b i l e, A r i o s o, A f f e t u o s o, A n d a n t e, A n d a n t i n o, L a r g o, L a r g h e t t o, u.s.w. von einem pathetischen Adagio". In N.-E. Framerys und P. L. Ginguenés *Encyclopedie Méthodique* I (Paris 1791, 52, Anm.) werden tradierte Affektzuordnungen aufgegriffen: „L'*adagio* convient à une expression calme, longoureuse, triste & douloureuse". Die folgenden Belege repräsentieren das grundlegende Begriffsverständnis:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Adagio*: ...bedeutet etwas mittelmäßig langsames und wird den Tonstüken vorgesetzt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekt sollen gespielt oder gesungen werden...
Das Adagio schiket sich zu einem langsamen und bedächtlichen Ausdruk, für zärtlich traurige Leidenschaften (13 b);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Adagio*: ...ein langsames, zumeist zartgehaltenes Tonstück, welches in der Regel als zweiter oder dritter Satz der Sinfonie oder Sonate, sonst aber auch abgeschlossen und selbständig auftritt. Demgemäss ist es auch zunächst von den Componisten als Ausdruck trauriger, milder, elegischer Stimmungen in Erfindung und Bearbeitung der Themen zu behandeln. Als Contrast der feurigeren, schnelleren Sätze, zwischen denen es seine Stelle einnimmt, ist es am zweckmässigsten in einer breiten Tactart zu halten (31).

In Frankreich setzen im 17. Jh. Umschreibungen und Übersetzungsversuche ein. De La Voye Mignots Hinweis „Les Italiens ont trois termes dans leur Musique que nous n'auons pas; à sçauoir *Adagiô, Pianô, e Fortè*. *Adagiô* est ralentir la mesure" (*Traité de*

Musique, Paris ²1666, IV, 20) läßt vermuten, daß die franz. Rezeption des Begriffs in der zweiten Hälfte des 17. Jh. beginnt. S. de Brossards Erklärung des ital. Ausdrucks als „gemächlich" und „bequem" verzeichnet auch J.-J. Rousseau:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Adagio*: ...veut dire proprement, COMMODEMENT, *à son aise, sans se presser*, par consequent presque toûjours *lentement* & traînant un peu la Mesure (xij);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Adagio*: ...adverbe Italien qui signifie, *à l'aise, posément*... (27).

Adagio als Begriff der Vortragslehre bleibt an tradierte Affektqualitäten, seit etwa 1750 jedoch zunehmend auch an Ausdruck, Charakter und Empfindung gebunden. Zunächst modifiziert adagio Charakter und Tempo in etablierten Tanzsätzen im Sinne einer Mäßigung oder Verringerung, etwa in J. H. Schmeltzers *Allemande adagio* (Ende 17. Jh.). Im 18. Jh. verbindet sich adagio mit zunehmendem Bewußtsein für aufführungspraktische Erfordernisse:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anleitung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Um nun ein Adagio gut zu spielen, muß man sich, so viel als möglich ist, in einen gelassenen und fast traurigen Affect setzen, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Componist gesetzet hat. Ein wahres Adagio muß einer schmeichelnden Bittschrift ähnlich seyn (138);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Adagio*: Der Charakter des Adagio ist getragener Gesang, Ausdruck tiefer Empfindung. Der Vortrag, durch den Charakter des Tonstückes selbst bedingt, erfordert Haltung, Schmelz und Zartheit der Töne, so wie seine Nuancirung in Stärke und Schwäche des Tones (6 b f.);
HäuserL (Meißen ²1833), Art. *Adagio*: ...langsam, sanft... Der Charakter jenes und dieses Adagio ist verschieden, bald zärtlich und angenehm, bald wehmütig und traurig. Es erfordert daher im Allgemeinen Ausdruck, Gesang, Zartheit und Ruhe... (I, 11);
RieweW (Gütersloh 1879), Art. *Adagio*: ...langsam, gedehnt, gemäßigt, sanft, mit Bequemlichkeit; in der Musik eine Bewegung, die langsamer als *lento*, also zwischen *larghetto* und *andantino* steht. – Adagio bezeichnet aber auch eine eigne Art von Kompositionen. Diese drücken zärtliche, traurige, rührende Empfindungen aus; sie haben daher einen sehr gemessenen, langsamen Gang mit Hinweglassung alles Gekünstelten... (8).

Gelegentlich wird von Verstärkungen und Superlativformen wie Adagissimo und Adagio Adagio Gebrauch gemacht, um metrisch stark verlangsamte Bewegungen anzuzeigen. Nachdrückliche Verdoppelung formuliert M. Pesenti, *Madrigali* III (Venedig [1628] ²1639; zit. nach Herrman-Bengen 1959, 50, Anm.): „Si canti adagio adagio" (auch in dessen *Capricci stravaganti* op. 16, 1647; ibid.). Adagio Adagio wird im BrossardD (loc. cit., xij) als „TRES-LENTEMENT", von J. Chr. Pepusch (*A short Explication of such Foreign Words...*, London 1724, o. S. [95]) als „Extream Grave or Slow" und im WaltherL (Lpz. 1732, 9 a) als „sehr langsam" erläutert. Für Adagio assai, Adagio di molto und Adagiosissimo gibt das BurkhardW (Ulm 1832, 46) die Bedeutung „sehr langsam", die auch das KochL (Ffm. 1802, 66) für Adagio assai und Adagio di molto nennt, während Adagissimo dort mit „auf das langsamste" erläutert wird.

(3) Im 18. Jh. wird die SUBSTANTIVIERTE FORM Adagio gebräuchlich (vgl. etwa WaltherL, Lpz. 1732, zit. oben, I.; J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I, Lpz. 1771, Art. *Adagio*: „Ein solches Stück wird auch selbst ein Adagio genennt", 13 b), die im 19. Jh. durch Merkmale wie Behutsamkeit und Emotionalität charakterisiert wird:

BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Adagio*: Gefühlstück, Trauerstück. Ein einfaches, kurzes Tonstück von zärtlich traurigem Ausdrucke, schmachtendem, zärtlichem Verlangen und mittelmäßig langsamer Bewegung (10).

Adagio dient wie allegro als Oberbegriff auch für anderslautende langsame Sätze in mehrsätzig angelegten Werken. J. Haydn notiert am Ende des ersten Satzes der Sinfonie Hob. I:96 „segue adagio", bevor die Satzbezeichnung Andante folgt. In den *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* spricht A. Griesinger die Sätze der *Sieben Letzten Worte unseres Erlösers* (Hob. XX:1, 1785), welche Satzbezeichnungen wie Largo, Lento, Grave oder Adagio tragen, als „sieben Adagios" an (AmZ XI, 1808/09, 667). Während in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771, Art. *Concert*, 223 b) für den „zweiten Haupttheil" der Gattung Cammerconcert die Satzbezeichnungen „Adagio oder Andante" genannt wird, führt der Art. *Symphonie* (Bd. II, Lpz. 1774, 1121 b) als mögliche Überschrift des zweiten Satzes einer Symphonie „Andante oder Largo" an. Der „Romance" überschriebene zweite Satz in W. A. Mozarts Klavierkonzert KV 466 trägt keine Vortragsangabe, jedoch bemerkt L. Mozart in einem Brief an seine Tochter (4. 1. 1786), „das adagio ist ein *Romance*" (ed. Bauer/Deutsch, Bd. III, Kassel 1987, 483).

IV. Allegro und adagio werden trotz variabler Positionierung innerhalb wortsprachlich fixierter Temposkalen als REPRÄSENTATIVES POLARES BEGRIFFSPAAR aufgefaßt.

Einige deutschsprachige Autoren bewerten schon um die Mitte des 17. Jh. Adagio und Allegro als zentrale Tempobegriffe. L. Erhard führt etwa unter den „gebräuchlichsten" mus. Bezeichnungen allegro und adagio sowie daneben einzig noch presto als tempobezogene Ausdrücke an (*Compendium mus. lat.-germanicum*, [Königsberg] ²1660, 123 ff.); D. Becker fordert in der *Erinnerung* seines verschollenen *Ander Theil zwey-stimmiger Sonaten u. Suiten* (Hbg 1679) in vergleichbarer Reduktion auf beide Tempobegriffe: „Die *Adagio* gar langsam und sanffte zu spielen, die

allegro aber hurtig, frisch und rein, doch nicht gar zu geschwinde, damit alles fein vernehmlich möge heraus gebracht werden" (zit. nach Faks. in: *Das Erbe dtsch. Musik* CX, Kassel 1995, XVIII).

Unklar ist, ob bei der Skalierung der Tempoausdrücke seit dem 16. Jh. die mittelalterlichen Differenzierungen mus. Bewegung in drei oder vier Grade nachwirken. Anon. IV (Trakt. mit d. Incipit „Cognita modulatione melorum", Cap. VI, Ende 13. Jh; ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 83, 21–23) nimmt basierend auf den drei Tempograden tardum (langsam), velox (schnell) und mediocre (mäßig) folgende Skalierung vor: tempus tardum, tardius, tardissimum; velox, velocius, velocissimum; mediocre, mediocrius, mediocrissimum. Jacobus Leod. (*Speculum mus.* VII, Cap. XVII, vor 1330; CSM 3/7, 36: XVII,6–7) unterscheidet bei den „moderni" vier Tempograde (mensura morosa, mensuratio media, mensuratio cita und mensuratio citissima).

N. Vicentino (*L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* IV, Cap. 21, Rom 1555, f. 81' f., bzw. IV, 29, f. 86) ordnet die Dauernwerte der Mensuralnotation den für die jeweils gesteigerte Geschwindigkeit (bzw. Einsatzabstände) stehenden Angaben moto tardissimo, tardo, mediocre, presto, veloce und velocissimo zu. Eine Dreiteilung mus. Bewegung in die „Hauptarten" langsam, mäßig und geschwind ist erneut im 18. Jh. belegbar:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Bewegung. (Musik.)*: Wenn man von der Bewegung eines Tonstüks spricht, so versteht man den Grad der Geschwindigkeit, in welcher der Takt nach dem Charakter des Stüks gespielt wird. Jedes Tonstük hat, nach Beschaffenheit der Empfindung[,] die es ausdrükt, einen geschwinden oder langsamern Gang, von dem man drey Hauptarten, den langsamen, den mäßigen und den geschwinden, unterscheidet. Jede Hauptart hat wieder ihre verschiedenen Grade; und der Tonsetzer zeigt den Grad der Bewegung allemal am Anfang des Stüks mit einen italiänischen Wort an. Die geschwinden Bewegungen werden durch *Prestissimo, Presto, Allegro assai, allegro di molto, Allegro, Allegretto*, die mäßigen durch *Andante, Andantino*, die langsamen durch *Largo, Larghetto, Adagio*, ausgedrukt (157 a).

Eine vierstufige Skala beschreiben Autoren wie etwa D. Diderot, während beispielsweise das RousseauD von fünf Graden ausgeht (zit. oben, II. (3)). D. G. Türk erwähnt im 18. Jh. gebräuchliche Einteilungen in zwei, drei, vier oder sechs Tempograde:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1879): Alle die oben angezeigten Grade der Bewegung bringen einige Tonlehrer in vier Hauptklassen. In die erste gehören, dieser Eintheilung nach, die sehr geschwinden Arten, nämlich das *Presto, Allegro assai etc.* in die zweite, die mäßig geschwinden, z. B. das *Allegro moderato, Allegretto etc.* in die dritte, die mäßig langsamen, wie *Un poco Adagio, Larghetto, Poco Andante etc.* und in die vierte, die sehr langsamen, z. B. *Largo, Adagio molto* u.s.w. Andere nehmen nur drey Hauptarten der Bewegung an, nämlich 1) die geschwinde z. B. *Prestissimo, Presto, Allegro assai, Allegro, Allegretto etc.* 2) die mäßige, als *Andante, Andantino etc.* und 3) die langsame z. B. *Largo, Adagio* u. s. f.
Noch Andere machen sechs Hauptklassen daraus...
Auch theilen Einige alle Tonstücke in Absicht auf die Bewegung nur in zwey Hauptklassen ein. Sie unterscheiden nämlich blos die geschwinde Bewegung von der langsamen (110 f.).

Ausgehend von Beethovens Sinfonien führt R. Wagner eine Reduktion auf eine einzige Tempokategorie durch, wobei das exemplarische, repräsentative und polare Begriffsverständnis aufscheint (zu Allegro und Adagio als Oberbegriffe für anders bezeichnete Sätze vgl. oben, II. (2) u. III. (3)):

Über d. Dirigieren (1869): Das Allegro kann, in einem zart verständigen Sinne, als das äußerste Ergebniß der Brechung des reinen Adagio-Charakters durch die bewegtere Figuration angesehen werden. Selbst im Allegro dominirt, bei genauer Beachtung seiner bestimmendsten Motive, immer der dem Adagio entlehnte Gesang. Die bedeutendsten Allegro-Sätze Beethoven's werden meistens durch eine Grundmelodie beherrscht, welche in einem tieferen Sinne dem Charakter des Adagio's angehört, und hierdurch erhalten sie die sentimentale Bedeutung, welche diese Allegro's so ausdrücklich gegen die frühere, naive Gattung derselben abstechen läßt (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen* VIII, Lpz. [4]1907, 286).

Lit.: I. Herrmann-Bengen, Tempobezeichnungen, Münchner Veröff. zur Musikgesch. I, Tutzing 1959; W. Osthoff, Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis, Münchner Veröff. zur Musikgesch. III, Tutzing 1960, besonders 211 ff.; S. Gullo, Das Tempo in d. Musik d. XIII. u. XIV. Jh., Bern 1964, besonders Kap. III, Die Tempograde; J. A. Bank, Tactus, Tempo and Notation, Amsterdam 1972; U. Siegele, „La Cadence est une qualité de la bonne Musique", in: Fs. A. Mendel, hg. von N. L. Marshall, New Jersey 1974; P. Tenhaef, Studien zur Vortragsbezeichnung in d. Musik d. 19. Jh., Kassel 1983; U. Wolf, Notation u. Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift u. Notenbild in ital. Musikdrucken d. Jahre 1571–1630, Kassel 1992; Fr. Neumann, Problems with Tempo Words, in: ders., Performance Practice of the seventeenth and eighteenth Cent., New York 1993; Proceedings of the International Congress on Performing Practice in Monteverdi's Music. The Historic-Philological Background, hg. von R. Monterosso, Cremona 1995; Aspekte d. Zeit in d. Musik, hg. von H. Schneider, Musikwiss. Publ. IV, Hildesheim, Zürich u. New York 1997; I. Bengen, W. Frobenius, Art. Tempo, Abschn. A, MGG, 2., neubearbeitete Ausg., Sachteil, Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998; Cl. Brown, Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900, Oxford 1999, Kap. X: Tempo Terms; H. Breidenstein, Mozarts Tempo-System, Mozart-Studien XIII, Tutzing 2004; K. Lüdtke, „Con la sudetta sprezzatura" – Tempomodifikation in d. ital. Musik d. ersten Hälfte d. 17. Jh., Diss. Köln 2004 (Druck in Vorbereitung).

Matthias Thiemel, Freiburg i. Br. 2005

Allemande

franz.; in Musik und Tanz werden das franz. Adjektiv allemand sowie die dtsch., ital. und engl. Bildungen deutsch, tedesco und german in ihrer generellen Bedeutung zumeist unspezifisch als Hinweis auf deutsche Herkunft oder Eigenart gebraucht, ohne weitergehende Sachverhalte zu implizieren. Die häufige Assoziation dieser Adjektive mit bestimmten Merkmalen führte im Laufe des 16. Jh. zur Substantivierung des franz. Adjektivs bzw. zum Gebrauch des Bezeichnungsfragments als mus. Terminus.

I. Zum einen wird unter Allemande ein sowohl dupel- als auch tripeltaktiger GESELLSCHAFTSTANZ MIT HAND- UND ARMFASSUNGEN ALS KONSTITUTIVEM MERKMAL verstanden.
(1) Im 16. Jh. und in engl. Masques auch im 17. Jh. bezeichnet Allemande speziell einen PROZESSIONSARTIGEN SCHREITTANZ MEHRERER PAARE.
(2) Im 18. Jh. wird im Franz. der Begriff auf einen PAARTANZ MIT VERSCHLINGUNGEN DER ARME bezogen.
(3) Um die Mitte des 18. Jh. dient Allemande zur Benennung einer SPIELART DER FRANZÖSISCHEN CONTREDANSE.

II. Zum anderen bezeichnet der Ausdruck Allemande die FÜR DEUTSCHE ODER ALEMANNEN TYPISCHEN VOLKSTÄNZE.
(1) So steht er für LEBHAFTE TÄNZE IM DUPELTAKT.
(2) Auch kennzeichnet Allemande einen VOLKSTANZ IN DER SCHWEIZ UND IN SCHWABEN.
(3) Gelegentlich begegnet Allemande im späten 18. und im frühen 19. Jh. als SAMMELBEZEICHNUNG FÜR LÄNDLER- UND WALZERARTIGE TÄNZE.

III. Zudem beschreibt der Terminus Allemande in der Instrumentalmusik bestimmte STILISIERTE TANZSTÜCKE IM DUPELTAKT.
(1) Im 16. Jh. wird der Ausdruck zumeist auf KURZE INSTRUMENTALSTÜCKE, die häufig einen Nachtanz aufweisen, bezogen.
(2) Seit dem 17. Jh. benennt Allemande hauptsächlich einen LANGSAMEN SUITENSATZ.

I. Zum einen bezeichnet das Substantiv Allemande im weitesten Sinne in der Terminologie des Tanzes einen sowohl dupel- als auch tripeltaktigen GESELLSCHAFTSTANZ MIT HAND- UND ARMFASSUNGEN ALS KONSTITUTIVEM MERKMAL.

(1) Seit dem 16. Jh. benennt Allemande einen PROZESSIONSARTIGEN SCHREITTANZ MEHRERER PAARE.
Das ital. Adjektiv tedesco verknüpft bereits Mitte des 15. Jh. Guglielmo Ebreo da Pesaro (Giovanni Ambrosio) in seinem Traktat *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (hs. 1463; ed. Zambrini, Bologna 1873) mit einem Saltarello, der der Quadernaria zuzuordnen ist, einer der vier Varianten der Bassedanse mit vier Semibreven pro Schlageinheit. Offenkundig ordnet der Autor den dupeltaktigen „Saltarello tedesco" der dtsch. Tanzmusik zu und stellt diesem den tripeltaktigen Saltarello, wie er in Italien die Regel war, gegenüber.
Als Tanz-Terminus findet „La allemande" erstmals zu Anfang des 16. Jh. Verwendung in R. Coplandes Bassedanse-Traktat *Here Followeth the Maner of Dauncynge Bace Daunces After the Vse of Fraunce & Other Places* (in: A. Barclay, *The Introductory to Wryte and to Pronounce Frenche*, London 1521). *La allemande* überschrieben ist der fünfte von sieben Bassedanses in „mesure parfaicte", d. h. dupeltaktig; bemerkenswert ist die Verbindung von damals alten mit neuen Schrittfolgen. Es werden nur die Schritt-Symbole wiedergegeben, die Musik fehlt ebenso wie verbale Instruktionen (vgl. Heartz 1958–63, 306 f.).
Daß man unter „alman" im Engl. auch einen prozessionsartigen Tanz verstehen konnte, geht aus R. Wedderburns Formulierung „the alman haye" in *The Complaynt of Scotland* hervor (um 1550; zit. nach der Ausgabe der *Scottish Text Society, Publ.*, Series 4, Bd. XI, Edinburgh 1979, 52).
Th. Arbeau (J. Tabourot) gibt in seiner *Orchésographie* (Langres 1588) als erster eine ausführliche Beschreibung eines Allemande genannten Tanzes:

L'allemande est une dance plaine de mediocre gravité, familiere aux Allemands, & croy qu'elle soit de noz plus anciennes, car nous sommes descendus des Allemands: Vous la pourrez dancer en compagnie: Car ayant une damoiselle *en main*, plusieurs aultres se pourront planter derrier vous, chacun tenant la sienne, & dancerez tous ensemble, en marchant en avant, & quand on veult en retrogradant, par mesure binaire, trois pas & une greve, ou pied en l'air sans sault, & en quelques endroits par un pas & une greve, ou pied en l'air... (f. 67).

Arbeau ist zwar der erste Autor, der den Aspekt der Handfassung erwähnt, doch ist anzunehmen, daß er jenen Begriff von Allemande fortschreibt, der den Quellen aus den vorhergehenden Jahrzehnten zugrundeliegt. Und daß sein Begriffsverständnis nicht singulär ist, zeigt die ähnliche Schilderung eines Allemanden-Tanzes in einem Augsburger Bürgerhaus durch M. de Montaigne aus dem Jahr 1580:

Journal du Voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 (Rom 1774): Nous vismes aussi la danse de cest' assemblée: ce ne furent qu'Allemandes: il les rompent à chaque bout de champ, et ramenent seoir les dames qui sont assises en des bancs qui sont par les costés de la sale, à deus rangs, couverts de drap rouge: eus ne se meslent pas à elles. Après avoir fait une petite pose, ils les vont reprendre: ils

baisent leurs mains; les dames les reçoivent sans baiser les leurs; et puis leur mettant la mein sous l'aisselle, les embrassent et joignent les joues par le costé, et les dames leur mettent la main droite sur l'espaule (I, 127 f.; zit. nach: Œuvres complètes, hg. von A. Thibaudet u. M. Rat, Paris 1962, 1157).

Daß mit dem Ausdruck „Alman" ein Schreittanz gemeint ist, sagt Th. Morley indirekt, indem er diesen als „heavie daunce" charakterisiert:

A plaine and easie introd. to pract. mvsicke (London 1597): The *Alman* is a more heauie daunce than [the Galliard]... so that no extraordinarie motions are vsed in dauncing of it (181).

Ähnlich formuliert M. Praetorius, der sich offenkundig an Morleys Traktat orientiert:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619) Cap. XII *Von den Täntzen/ So nicht auff gewisse Paß vnd Tritt gerichtet...*: *Alemande* heist so viel/ als ein deutsches Liedlein oder Täntzlein... Es ist aber dieser Tantz nicht so fertig vnd hurtig/ sondern etwas schwehrmütiger vnd langsamer/ als der *Galliard*, Sintemaln keine *extraordinariæ motiones* darinn gebraucht werden... (25).

Schwieriger zu beurteilen ist der Wortgebrauch in C. Negris *Le gratie d'amore* (Mailand 1602). Die neunteilige *Alemana d'amore* (185 f.) für zwei Paare beinhaltet komplizierte Schritte und geht über einen simplen Schreittanz hinaus, doch bleibt auch hier die terminologische Kontinuität gewahrt durch die Einbindung von mehr als einem Paar, dem imperfekten Rhythmus und der besonderen Bedeutung der Handfassung.
Während Allemande als Bezeichnung eines Tanzes auf dem Kontinent im 17. Jh. in prakt. Quellen außer Gebrauch kommt (vgl. dazu unten, III. (1)), begegnet das Wort in engl. Masques vereinzelt noch während einiger Jahrzehnte. In sechs Manuskripten zwischen um 1570 und 1675 wird die Choreographie von „Almains" beschrieben (siehe Hudson 1986, 113 u. 230). Dieser Titel bezeichnet dort dupeltaktige Country dances, wiederum unter besonderer Hervorhebung von Handfassungen. Zur Veranschaulichung möge *The Queens Almain* (1606) dienen:

A double forward & a.d. [sc. a double] backe. 2 singles syde & a.d. rounde on your lefte hande. a.d. forwarde & a.d. backe. 2 s[ingles]. syde & a.d. rounde on your right hande... (Hs. Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 280).

(2) Im frühen 18. Jh. bleibt Allemande als Benennung von Tänzen ohne größere Bedeutung. So verzeichnen etwa die Traktate der Leipziger Tanzmeister S. R. Behr (1703/1713), J. Pasch (1707) und G. Taubert (1717), die das zeitgenössische Tanzrepertoire umfassend abdecken, das Wort nicht; lediglich in Frankreich findet es vereinzelt Verwendung für einen Paartanz mit Verschlingungen der Arme. 1702 veröffentlicht L. G. Pécour in Paris den Einzeldruck *L'Allemande* als „dance nouvelle". Wie meist in solchen Quellen fehlen verbale Hinweise, doch die dem schriftlichen Teil der Choreographie beigegebene bildliche Darstellung der ineinander verschlungenen Arme von Mann und Frau verdeutlicht, daß derartige Praktiken zwar offenkundig ungewöhnlich, aber konstitutiver Bestandteil des Begriffs Allemande gewesen sein müssen. Wenn auch die Abbildung keine erschöpfenden Rückschlüsse zuläßt, so liegt doch nahe, daß Drehungen unter dem Arm des Partners und Handfassungen Rücken an Rücken für die Wahl des Terminus relevant waren. Dieser Tanz fand weite Verbreitung, denn bis 1765 ist er in elf Drucken und Manuskripten nachzuweisen, darunter in P. Rameaus *Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville* (Paris 1725) und in einem port. Ms. (vgl. M. E. Little/ C. G. Marsh, *La danse noble*, New York 1992, 138). So wurde für die erste Hälfte des 18. Jh. die Bedeutung des Terminus Allemande durch diese Choreographie Pécours mitbestimmt. C.-M. Magny verwendet in seinen *Principes de chorégraphie* (Paris 1765, 165 ff.) statt der originalen dupeltaktigen Melodie auf Pécours Choreographie eine im 6/8-Takt; dies deutet darauf hin, daß nur die Choreographie und da wohl insbesondere die Armfassungen für die Wahl des Titels ausschlaggebend waren. Die (allerdings nicht mit der von Pécour identische) *Allemande à la Dauphine* als Beilage zu Cléments *Principes de corégraphie* (Paris 1771) ist ein später Reflex auf diesen Sachverhalt. Auch J. Mattheson scheint Allemande im eben erläuterten Sinn zu verstehen, wenn er im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) anmerkt:

Man hat auch einen sonderlichen Tantz, der mit dem Allemanden-Nahmen beleget wird; ob er wol einem Rigaudon viel ähnlicher siehet, als einer rechten Allemande (232).

(3) Um die Mitte des 18. Jh. begegnet Allemande als Tanz-Terminus in neuer Bedeutung, und zwar als Spielart der französischen Contredanse. Zweiertakt wird bevorzugt, doch ist auch Dreiertakt möglich (z. B. S. Guillaume, *Almanach dansant*, Paris 1770, 13, der Schritte für beide Taktarten angibt). Ein genetischer oder terminologischer Zusammenhang mit den oben, in Abschn. I. (1), besprochenen country dance-artigen Almains in engl. Masques des 17. Jh. besteht nicht. Über die Adaption des Terminus Allemande im franz. Contredanse berichtet S. de La Cuisse:

Le répertoire des bals, Bd. III (Paris 1762): Le séjour que nos armées ont fait en Allemagne pendant cinq à six ans ayant fait naître parmi nous le goût des airs allemands, pour satisfaire ce goût momentané sans perdre de vüe l'amusement général, et au lieu de ces pas de deux à la manière allemande qui n'occupent que deux personnes, nous donnerons quelques airs allemands avec des figures pour être dansées à huit comme nos contredanses (zit. nach: Guilcher 1969, 143).

Als spezifisch deutsch werden in der *Contredanse Alle-*

mande Handfassungen und Armbewegungen angesehen. Contredanses mit Drehungen eines Partners unter den Armen des anderen, Handfassungen hinter dem Rücken bei gleichzeitig schnellen Drehbewegungen sowie Durchgleiten unter dem Arm des Partners werden mit dem Begriff Allemande erfaßt, wie Tanzlehrer in Traktaten übereinstimmend berichten:

C. Pauli, *Elémens de la danse* (Lpz. 1756): Il en est de même *de l'allemande*, que l'on danse par diversion, on l'imite bien, mais on acquiert rarement la legereté & les tours hardis de ceux du pais; où les personnes les plus qualifiés se tournent; se jettent d'un bras à l'autre; piroüettent sous les bras, & se levent en l'air en sorte que les postures ne sont pas fort menagées (65);
La Cuisse, *op. cit*, Bd. I (Paris 1762): Les ALLEMANDES sont des entrelas de deux figurans, lesquels ainsi enchainés tournent ensemblent; un tour d'Allemande employe deux mesures (16);
Th. F. Petersen, *Prakt. Einl. in d. Choregraphie* (Schleswig 1791): ...auf teutsche Art (*à l'Allemande*) beyde Hände zu geben, oder mit durcheinander geschränkten Armen sich beyde Hände zu geben, indem man die rechte Hand vor die linke aber rückwärts hält (30);
Dubois, *Principes d'allemandes* (Paris o. J. [1791]): Premiere figure. Je donne la main droit à la main gauche de la Dame, je la fais tourner un tour à gauche sous mon bras droit; je baisse les bras et la fais retourner sous le même bras un tour à droite; je donne la main gauche à la main gauche de la Dame; je tourne un tour à droite, en ployant mon bras gauche derriere moy, je donne la main droite à la main droite par devant, cette passe se prepette à volonté... (2).

Aufschlußreich ist der Hinweis des Tanzmeisters Carel über „des passes dessous les bras" (*Mercure de France*, Oktober 1764, 201) als wesentliches Merkmal der Allemande. Guillaumes *Positions et attitudes de l'Allemande* (Paris 1768) enthält zwölf Abbildungen von Armfassungen der Allemande mit kurzen Erläuterungen; präzisierende Darstellungen von solchen finden sich auch in Dubois' zit. Abhandlung.
Gelegentlich wurden die Ausdrücke Allemande und Strassburger synonym verwendet; so schreibt C. Pichler um 1770 vom „Strassburger-Tanz, der bloß in anmutigen Verschlingungen der Arme und in zierlichen Stellungen des Körpers" bestehe (*Zeitbilder*, NA Wien 1924, 149). Vereinzelt tauchen als Allemande bezeichnete Figuren noch in Kontretänzen des 19. Jh. auf (vgl. *Hillgrove's Ball Room Guide*, New York 1864, 96).

II. Zum anderen dient Allemande zur Bezeichnung der FÜR DEUTSCHE ODER ALEMANNEN TYPISCHEN VOLKSTÄNZE.

(1) In Quellen zwischen der Mitte des 18. und des 19. Jh. benennt Allemande häufig LEBHAFTE TÄNZE IM DUPELTAKT. Das RousseauD (Paris 1768) verzeichnet zwei Eintragungen mit dem Stichwort *Allemande*. Der Ausdruck wird einerseits als Instrumentalstück erklärt (vgl. unten, III. (1)), andererseits aber auch als ein in der Schweiz und Deutschland verbreiteter Tanz „voller Fröhlichkeit" charakterisiert:

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse, a beaucoup de gaieté: il se bat à deux temps (31).

Ähnliche Formulierungen werden in den folgenden Jahrzehnten häufig in Nachschlagewerken überliefert. Folgende ausgewählte Zitate verdeutlichen die Weiterführung dieses Begriffsverständnisses:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Allemande*: Die andere Gattung ist eine Tanzmelodie von zwey Vierteltakt und einer sehr muntern etwas hüpfenden Bewegung, die den Charakter der Fröhlichkeit ausdrückt (58 b);
Ch. Compan, *Dictionnaire de danse* (Paris 1787), Art. *Allemande*: Danse fort commune en Suisse & en Allemagne, & très-ancienne en France, puisque nous la tenons des Allemands, de qui nous descendons. L'air de cette Danse a beaucoup de gaieté, & se bat à deux temps (8);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Allemande*: Man bezeichnet mit diesem Worte zwey verschiedene Gattungen von Tonstücken von deutscher Erfindung, und zwar, 1) die Melodie zu einem bekannten deutschen Nationaltanze, die in den Zweyvierteltakt eingekleidet ist, und die den Charakter der Fröhlichkeit behaupten muß... (132);
E. Ch. Mädel, *Die Tanzkunst für d. elegante Welt* (Erfurt 1805): *Deutscher Tanz* (Allemande). Der deutsche Tanz ist von einer sehr muntern, etwas hüpfenden Bewegung, die den Karakter der Fröhlichkeit ausdrückt (10);
Th. Busby, *A complete dictionary of music* (London o. J. [um 1811]), Art. *Allemande*: The dance known by the same name is, however, still used in Germany and Switzerland, and is written in common-time of two crotchets in a bar (o. S.);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835), Art. *Allemande*: ...der Name eines Tonstücks von deutscher Erfindung, das aber von dreyerlei Art seyn kann. Zuerst versteht man darunter die Melodie eines bekannten deutschen Nationaltanzes in 2/4 Takt, die den besonderen Ausdruck des jugendlichen Frohsinns und überhaupt der etwas ausgelassenen Heiterkeit an sich trägt... (154).

(2) Unabhängig von der im vorangegangenen Abschn. behandelten Bedeutung bezeichnet Allemande einen oftmals tripeltaktigen VOLKSTANZ IN DER SCHWEIZ UND IN SCHWABEN. C. Pauli (*Elémens de la danse*, Lpz. 1756, 13) bemerkt diesbezüglich als erster, die „danse allemande" sei „sur la mesure triple ou Suäbisch". Daß der Volkstanz-Terminus Allemande mehrdeutig ist, betont J. A. P. Schulz in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771) im Anschluß an die im vorangegangenen Abschn. zit. Definition:

Man giebt auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanz, der in Schwaben und in der Schweiz bey dem gemeinen Volke sehr gebräuchlich ist. Aber nicht richtig; denn dieser hat 3/4 Takt. Er hat etwas sehr artiges, und fröhliches (58 b);

vgl. die nahezu wörtliche Übernahme dieser Ausführungen im WolfL (Halle 1787, 7).

Ähnlich äußern sich auch Autoren zu Beginn des 19. Jh.:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Allemande*: Oft giebt man auch den Namen Allemande dem schwäbischen Tanze, der in Schwaben und in der Schweiz bey den Landleuten sehr gewöhnlich, und jederzeit in einen flüchtigen Drippeltakt eingekleidet ist (132);
E. Ch. Mädel, *Die Tanzkunst für d. elegante Welt* (Erfurt 1805): *Schwäbisch*. Dieser Tanz ist in Schwaben und in der Schweiz ein Volkstanz, er wird ebenfalls eine Allemande genannt (10).

Deutet schon Schulz mit der Bemerkung „Aber nicht richtig" im oben zit. Passus an, daß Allemande nicht die korrekte Bezeichnung für den schwäbischen Tanz sei, so ist dieser Sachverhalt bei G. Schilling explizit formuliert. Sogar das ansonsten häufig genannte Merkmal der Fröhlichkeit gilt hier nur eingeschränkt:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. I (Stuttgart 1835), Art. *Allemande*: Als schwäbischer Tanz ist der Begriff der Allemande wohl zu eng; sie erscheint hier zwar in ihrer ursprünglichen Natur als Tanz, aber im flüchtigen Tripeltakt (3/4 und auch 3/8), dessen rhythmische Verhältnisse wiederum jener ersten Art [vgl. das Zitat oben, II. (1)] völlig widersprechen, und der somit fast nicht einen Zug von dieser aufgeerbt hat. Denn selbst der Grundcharakter der Fröhlichkeit und des heiteren Temperaments, der in der eigentlichen Allemande vorherrschen und nicht zu verkennen seyn soll, wird durch die Flüchtigkeit und das oft schlüpfrig leidenschaftliche Eilen, mit welchem der schwäbische Tanz schaukelnd dahin schwebt, zugleich vernichtet (155).

Insbesondere diese Erläuterungen verdeutlichen, daß die dtsch. Benennung Allemande für einen Volkstanz im Dupeltakt und die identische Bezeichnung des schwäbisch-schweizerischen Volkstanzes keine begrifflichen Überschneidungen aufweisen.

(3) Die Ausdrücke Deutscher oder Allemande werden gelegentlich als SAMMELBEZEICHNUNG FÜR LÄNDLER- UND WALZERARTIGE TÄNZE gebraucht, ohne daß damit auf mus. Spezifika innerhalb dieses Repertoires hingewiesen werden soll.
Wie wenig differenziert die diesbezügliche Terminologie gehandhabt wird, zeigen die *Vocabula Austriaca* (hs. 1760) von J. S. V. Popowitsch:

Walzen (danser à la Allemande, danser l'Allemande) ist eine Art der Teutschen Tänze, die man insbesondere das Ländlerische Tanzen nennet (Hs. Wien, Österreichische Nationalbibl., cod. 9404/05).

G. A. B. Gallini setzt Allemande de facto mit Walzer gleich, indem er vermerkt, „each man holding his partner round the waist, makes her whirl round with almost inconceivable rapidity" (*A treatise on the art of dancing*, London 1762, 192). Prinz Frederick schreibt aus Hannover 1781 an den Prinzen von Wales, der Walzer („the valtzy") sei „a kind of Allemande, but much prettier" (zit. nach Reichart 1984, 344). In J. Fr. Christmanns *Elementarbuch d. Tonkunst* (Bd. I, Speyer 1782) werden sogar Allemande, Walzer und Schwäbischer gleichgesetzt:

Man giebt diesen Namen [sc. Allemande] dem schwäbischen Tanz, der mehr unter der Benennung Walzer oder Schleifer bekannt ist (270).

Deutlich tritt die terminologische Unschärfe in der Etikettierung von Tanzmusik hervor. Der Wiener Verlag Artaria veröffentlichte 1787 *Deutsche Tänze* J. Haydns als *Six Allemands* (Hob. IX:9); gleiches gilt für L. van Beethovens *Zwölf Deutsche Tänze* für Orchester (WoO 8), welche 1805 in Berlin und Amsterdam als *XII Allemands* erschienen. Es handelt sich hierbei zwar um stilisierte Instrumentalmusik, die jedoch auf konkrete zeitgenössische Tänze Bezug nimmt.
Noch rund ein halbes Jahrhundert später ist der Begriff Allemande bei Th. Hentschke ähnlich diffus:

Allgemeine Tanzkunst (Stralsund 1836): *Allemande* nannten die Franzosen den deutschen und hauptsächlich den schwäbischen langsamen Walzer (100).

III. In der Instrumentalmusik steht Allemande für bestimmte, zumeist solistisch vorgetragene STILISIERTE TANZSTÜCKE IM DUPELTAKT.

(1) Seit der Mitte des 16. Jh. werden verschiedentlich KURZE INSTRUMENTALSTÜCKE, die häufig mit einem tripeltaktigen und meist „Reprinse" überschriebenen Nachtanz verknüpft sind, als Allemande bezeichnet. Diese Koppelung verdrängt die analogen Paarungen Passamezzo/Saltarello bzw. Pavane/Galliarde, um im 17. Jh. durch die Verbindung von Allemande und Courante ersetzt zu werden. Tänze, die in dtsch. Quellen „Tantz" oder „Teutscher Tantz" überschrieben sind, tauchen in franz. Quellen wiederholt als Allemande auf (siehe Hudson 1986, 43). Den bislang frühesten Beleg bilden zwei *Almandas* für Laute in P. Phalèses *Carminum pro testudine, liber IIII* (Louvaine 1546). Aus dem franko-flämischen Raum gelangte Allemande als mus. Terminus bald nach England, wird aber ebenso im dtsch. Sprachraum aufgegriffen. Es ist zu vermuten, daß so bezeichnete Sätze – wie auch anders betitelte Stücke in denselben Sammlungen – weniger zum Tanzen als vielmehr als Spielstücke in Gebrauch waren. In F. de Lauzes *Apologie de la danse* (o. O. [Paris] 1623) kommt der Ausdruck Allemande nicht vor, doch M. Mersenne konstatiert, daß man mittlerweile unter Allemande keinen Tanz mehr, sondern ein Instrumentalstück verstehe:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix et des Chants* II, 23: L'*Allemande* est vne dance d'Allemagne, qui

est mesuree comme la Pauanne, mais elle n'a pas esté si vsitee en France que les precedentes...(164);
...on se contente auiourd'huy de la iouër sur les instrumens sans la dancer... (165).

G. Dumanoir stellt in *Le mariage de la musique avec la danse* (Paris 1664, 69 f.) „ces fines Alemandes" an die Seite von „charmants motets" und grenzt sie ab von „quelque Dance".
In der zweiten Auflage des BrossardD (Paris [1703] ²1705) wird die Allemande als dupeltaktige „Symphonie grave" beschrieben, nachdem das Stichwort in der ersten fehlte:

ALLEMANDA. ou *Alamanda*. Symphonie grave, ordinairement à deux temps, souvent à quatre; Elle a deux Reprises qu'on joüe chacune deux fois (5).

Zwei engl. Quellen des 17. Jh. bezeichnen mit Allemande hingegen ein schnelles Tanzstück. Th. Mace nennt sie in *Musick's Monument* (London 1676, 129) „*Ayrey*, and *Lively*"; nach J. Talbot ist sie „somewhat quicker and more Airy" als die Pavane (Ms. Oxford, Christ Church Library, MS 1187, um 1690; zit. nach: R. Donington, *The interpretation of early music*, London 1963, 327). Dies scheint sich im 18. Jh. zu ändern: J. Grassineau differenziert terminologisch zwischen „ALMAIN, a sort of air that moves in common time", „ALMANDA, a certain air or tune where the measure is in common time, and movement slow" sowie „ALLEMAND, a sort of grave and solemn music, whose measure is full and moving" (*A Mus. Dictionary*, London 1740, 4). In Fr. E. Niedts *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] ²1721, hg. von J. Mattheson, 93) wird die „Allemanda" ausschließlich als Instrumentalstück verstanden, jedoch offenkundig als intavoliertes Gesangsstück, als „ein Teutscher Gesang oder Teutsches Lied; welches aber nur auf Instrumenten gespielet wird". Daß Vokalmusik nicht unter den Begriff Allemande fällt, betont Mattheson auch in eigenen Publikationen. So beschreibt er sie im *Neu-Eröffneten Orch.* als „eine ernsthaffte *Melodie* vor *Instrumente*/ nimmer aber vor Sing-Stimmen" (Hbg 1713, 185 f.; wortgetreu wiedergegeben im anon. erschienenen *Kurzgefaßten mus. Lexicon*, Chemnitz 1749, 38). Wiederholt wird darauf hingewiesen, daß mit Allemande betitelte Tanzstücke in der Regel für Soloinstrumente bestimmt sind:

Th. Corneille, *Dictionnaire des arts et des sciences* I (Paris 1694): ALLEMANDE. f.f. Piece de Musique qu'on joüe à quatre temps lents, sur le lut, sur le clavessin & sur de semblables instrumens (24 b);
A. Furetière, *Dictionnaire universel* I ([Den Haag 1690] Rotterdam ³1708): ALLEMANDE, f.f. Pièce de musique qui est grave, & de pleine mesure, qu'on jouë à quatre temps lens sur les instrumens, & particulierement sur le luth, le theorbe, l'orgue, & le clavessin (o. S.; in der Ausg. von 1734, I, 288, wortgetreu wiederholt);
Mattheson, *op. cit*: Ihr [sc. der *Allemanda*] gröster Gebrauch ist auf dem *Clavier*... (186);
P. Richelet, *Dictionnaire de la Langue Frç.* I ([Genf 1680] Basel 1735): ALLEMANDE, f.f. Pièce de Musique d'un mesure à quatre tems... Jouër une belle *Allemande* sur le Clavessin (74 b).

In seiner „Lehre von den verschiedenen Compositionsarten fürs Clavier" in den *Clavierstücken mit einem practischen Unterricht für Anfänger u. Geübtere* (Bd. II, Berlin 1762) erläutert Fr. W. Marpurg ausführlich seine Vorstellungen dessen, was eine Allemande ausmacht, wobei er vor allem kontrapunktische bzw. imitatorische Setzweise in den Vordergrund rückt:

Ich verstehe durch *Allemande* ein gewisses Instrumentalstück, welches in der geraden Tactart gesetzet, im Auffschlage mit einer kurzen Note angefangen, und aus leichten, ungekünstelten, ernsthaften, und zwischen den verschiedenen Stimmen sich entweder kurz imitirenden, oder sonst unter sich arbeitenden melodischen Tonformeln, in der gebundnen Schreibart, mit dergestalt untereinander verbundnen Sectionalzeilen, zusammen gewebet wird, daß bey jedem Einschnitte derselben in einer Stimme, die Bewegung des herrschenden Metri, durch die Wirksamkeit einer andern Stimme dagegen, beständig fortgesetzet und unterhalten wird (21).

Gegen Ende des 18. Jh. ist die Allemande in der Praxis weitgehend außer Gebrauch geraten, der Terminus bleibt jedoch in Lexikonartikeln weiterhin berücksichtigt, allerdings werden dabei nur Formulierungen aus früheren Quellen tradiert. Als Beispiel diene die lapidare Aussage in J. Hoyles *A complete dictionary of music* (London 1791):

ALLEMANDA, a sort of grave and solemn Air or Tune with good measure, always in Common Time, and in two parts or strains, played twice over (3).

Wenig aussagekräftig ist Castil-Blazes *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 1821, 28), wonach die Allemande ein „Air de danse mesuré à deux-quatre, et dont le mouvement est un *allégretto* animé" sei. Auch eine späte ital. Quelle, P. Lichtenthals *Dizionario e bibliografia della Musica* (Mailand 1826), bringt keine neuen terminologischen Aspekte:

ALLEMANDA ...come pure d'un pezzo di musica in tempo ordinario, di carattere un po' serio, il quale si distingue mediante una buona armonia alternativa. Tale pezzo di musica era assai in uso anticamente (31).

(2) Häufiger als zur Bezeichnung eines Einzelstückes wird der Terminus Allemande verwendet für einen, meist an erster Stelle stehenden, LANGSAMEN SUITENSATZ.
Das Verständnis von Allemande als Bestandteil der Suite wird allerdings erst relativ spät in theor. Quellen reflektiert; ein Beispiel ist der Art. *Allemanda* im WaltherL (Lpz. 1732):

...in einer musicalischen Partie gleichsam die *Proposition*, woraus die übrigen *Suiten*, als die *Courante, Sarabande* und *Gique*, als *Partes* fliessen... welches ernsthafft und *gravi*tätisch gesetzet, auch auf gleiche Art *executi*rt werden muß, hat einen Vierthel Tact... (28 a).

J. Mattheson weist darauf hin, daß Tanzmusik dieses

Namens durch ‚gebrochene' Melodik bzw. eine Folge von Akkordtönen geprägt sei:

Kern melodischer Wiss. (Hbg 1737): Die *Allemanda*, eine aufrichtige Teutsche Erfindung, vor der *Courante*, so wie diese vor der *Sarabanda* und *Gique*, her etc. welche Melodien-Folge man, mit einem Nahmen, die *Suite* nennet. Die *Allemanda* nun ist eine gebrochene, ernsthaffte, und wohlausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines z u f r i e d e n e n oder v e r g n ü g t e n Gemüths trägt, das in guter Ordnung und Ruhe schertzet (121; fast wortgetreu auch im *Vollkommenen Capellmeister*, Hbg 1739, 232, sowie in V. Trichters *Curiöses Reit-Jagd-Fecht-Tantz- oder Ritter Exercitien Lexicon*, Lpz. 1742, 36).

Im Unterschied zu Fr. W. Marpurg, der in dem Zitat des vorangegangenen Abschn. von kontrapunktisch-imitatorischen Strukturen berichtet, betont Mattheson den harmonischen Aspekt, wie auch J. A. P. Schulz in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771) sogar von „einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie" spricht:

Allemande ...macht insgemein einen Theil der sogenannten Suiten für das Clavier und andere Instrumente. Sie ist in vier Virteltakt gesetzt, hat einen etwas ernsthaften Gang und wird von einer vollen und wol ausgearbeiteten Harmonie unterstützt (58 a).

Allerdings schreiben die eben zit. Autoren über die Suite bzw. die Allemande als deren Bestandteil zu einer Zeit, als diese kaum mehr eine Rolle spielte. Divergierende Informationen beruhen wohl auf unterschiedlichen Vorbildern, die das jeweilige Begriffsverständnis einer Suiten-Allemande geprägt haben (Mattheson etwa orientierte sich insbesondere an jenen von M. Mascitti und G. Fr. Händel). Im RousseauD (Paris 1768, 31) gilt die „*Allemande* en Sonate... par-tout veillie, & à peine les Musiciens s'enservent-ils aujourd'hui". Im KochL (Ffm. 1802, 132), das im wesentlichen die Definition Matthesons wiedergibt (wie auch 15 Jahre zuvor das *Kurzgefaßte mus. Lexikon* G. Fr. Wolfs, Halle 1787, 6 f.), wird angefügt, daß „seit 30 bis 40 Jahren... diese Gattung der Tonstücke nicht mehr gebräuchlich" sei. Auch für Th. Busby (*A complete dictionary of music*, London o. J. [um 1811], o. S.) gehört die Allemande als Teil von zyklischen Werken der Vergangenheit an: „as a sonata movement it is now obsolete". Als retrospektive Zusammenfassung diverser Theoretikeraussagen des 18. Jh. ist die Definition in G. Schillings Lexikon zu verstehen:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. I (Stuttgart 1835), Art. *Allemande*: Alsdann wird mit diesem Worte 2) auch ein Tonstück in C Takt bezeichnet, welches nicht zum Tanze bestimmt ist, vielmehr in den ehedem gebräuchlich gewesenen und sehr beliebten Suiten und Parthien für das Clavier oder Pianoforte, auch für mehrere Instrumente zugleich, als ein Product deutscher Erfindung den ersten Rang behauptete und jederzeit in der Sammlung selbst allen anderen ähnlichen Pieçen vorangesetzt wurde...; sie ist voller in der Harmonie, ihre Bewegung etwas schwerfällig, das Melodische tritt weniger bemerkbar hervor, doch vermeidet sie, ihren ursprünglichen Ausdruck eines heiter gestimmten Gemüths nicht verläugnend, alle mehr combinirteren Modulationen und dissonirenden Accorde; wie das Herz, das an Ordnung und Ruhe sich ergötzt, wählt sie ihre harmonischen Uebergänge aus der natürlichen Association ihrer Grundtonart. [Diese] ...Art von Allemande ist seit mehr als einem halben Jahrhundert außer Gebrauch gekommen (154 f.).

Lit.: E. Mohr, Die Allemande. Eine Unters. ihrer Entwicklung von d. Anfängen bis zu Bach u. Händel, Lpz. 1932; C. Sachs, Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933; M. Dolmetsch, Dances of England and France 1450–1600, London 1949, besonders 144–158; M. Wood, Some historical dances (12th–19th cent.), London 1952; D. Heartz, The basse danse. Its evolution circa 1450 to 1550, Ann. mus. VI, 1958–1963; K. H. Taubert, Historische Tänze, ihre Gesch. u. Choreographie, Mainz 1968, besonders 87–96; J.-M. Guilcher, La contredanse et les renouvellements de la danse frç., Paris 1969, besonders 142–145; R. Witzmann, Der Ländler in Wien, Wien 1976; M. E. Little u. S. G. Cusick, Art. Allemande, New GroveD I, London 1980; S. B. Reichart, The influence of eighteenth-cent. social dance on the Viennese classical style, Diss. City Univ. of New York 1984, besonders 286–365; R. Hudson, The Allemand, the Balletto, and the Tanz, Cambridge 1986; M. Woitas, Art. Allemande, MGG, Sachteil der 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994.

Rainer Gstrein, Innsbruck 1998

Altus / Alt, bassus / Baß

lat. altus, groß geworden, hoch, laut, erhaben, tief, mus. Terminus seit um 1480;
ital. contralto, alto (seit dem frühen 16. Jh.); dtsch. Alt (seit dem frühen 18. Jh.); vgl. auch im Franz. die Bezeichnungen haute-contre (seit um 1500) oder bas-dessus (seit dem 17. Jh.), die das satztechnische bzw. stimmphysiologische Moment von [contratenor] altus spiegeln; engl. alto, contralto, meane oder countertenor;
spätlat. bassus, fett, dick, seit dem 8. Jh. auch niedrig (zur Möglichkeit der Herleitung von bassus aus griech. βάσσος [Tiefe] vgl. P. Kretschmer, Literaturberichte für die Jahre 1931 und 1932, in: Glotta XXII, 1934, 258 f.), mus. Terminus seit um 1480;
ital. basso (seit dem frühen 16. Jh.); franz. basse oder basse contre (seit dem 17. Jh.); dtsch. Baß (seit dem frühen 16. Jh.); engl. bass; span. bajo.
Weitere Wortformen sind ital. a voce alta bzw. franz. à haute voix (laut) und ital. a voce bassa bzw. franz. à basse voix (leise).

I. Unspezifisch wird mit den Adjektiven altus und bassus die hohe beziehungsweise tiefe Lage eines Klangs, eines Tons oder einer Stimme bezeichnet.

II. Davon ausgehend wird im durchimitierenden Vokalsatz der Contratenor, der beim Übergang von der Drei- zur Vierstimmigkeit in eine hohe und tiefe Contratenor-Stimme aufgespalten wird, wohl erstmals Ende des 15. Jh. mit contratenor altus und contratenor bassus bezeichnet.
(1) Zur selben Zeit sind die Bezeichnungen contratenor altus und contratenor bassus für die jeweils über beziehungsweise unter dem Tenor liegende Stimme belegt.
(2) Seit dem frühen 16. Jh. dienen altus, alto oder Alt bzw. bassus, basso oder Baß als selbständige Bezeichnungsfragmente zur Kennzeichnung der entsprechenden Lagenstimme.
(3) Sowohl für die Altstimme als auch für die Baßstimme begegnen außerdem zahlreiche abweichende Begriffsprägungen.
(4) In der Hierarchie der Stimmen wird Alt und Baß im vierstimmigen polyphonen Satz aufgrund ihrer modalen Zugehörigkeit eine dienende Funktion zugesprochen.

III. In Zusammenhang mit der Entstehung des begleiteten Sologesangs in Italien um 1600 werden altus, alto oder contralto bzw. bassus oder basso auf die Stimmlage der zwischen Sopran und Tenor gelegenen Stimme beziehungsweise der vokalen oder instrumentalen Tiefstimme übertragen.
(1) Noch auf der Basis des kontrapunktischen Satzes weist N. Vicentino 1555 den contralto und basso genannten Stimmlagen jeweils einen festen Ambitus mit zugehöriger Schlüsselung zu, der jedoch von anderen Autoren nicht einheitlich übernommen wird.
(2) Ital. Komponisten des frühen 17. Jh. beziehen die Stimmlagen contralto und basso in ihre Konzeption eines affektgesteuerten Sologesangs ein.
(3) Seit Anfang des 16. Jh. bezeichnen Bassist und bassista, offensichtlich etwas später dann basso bzw. contralto, alto, altista und Altist auch den Sänger mit entsprechender Stimmlage.
(4) Die Kompositionstechniken des mehrstimmigen Satzes führen dazu, daß die Bezeichnungen altus und alto mit Stimmen von geringerer satztechnischer Bedeutung verbunden werden.
(5) Demgegenüber bezieht sich die Stimmenbezeichnung basso seit der Mitte des 16. Jh. auf das Fundament der Vokalkomposition und spiegelt somit die Stärkung der tiefsten Stimme im satztechnischen Kontext.
(6) In engem Zusammenhang mit der Entstehung eines primär harmonisch konzipierten Satzes wird basso auch auf die tiefste instrumentale Stimme übertragen.
(7) Seit dem 16. Jh. finden die entsprechenden Ausdrücke alto und basso überdies Eingang in die Klassifikation der Musikinstrumente.
(8) Seit dem frühen 18. Jh. werden Bassus, Basis und Baß generell als Grund- oder Unterstimme eines Satzes verstanden.

IV. Im Zuge der Entwicklung der ital. Oper konnotieren contralto bzw. alto und basso seit um 1600 je eigene stimmliche Charakteristika und spezifische Rollen.
(1) Bereits im 16. Jh. gibt es in Zusammenhang mit dem Übergang von der Lagenstimme zur Stimmlage Kennzeichnungen der Stimmqualität einzelner Stimmen.
(2) Offensichtlich aus enger Kenntnis der Oper heraus schreibt G. B. Doni als erster den Stimmlagen von Alt und Baß bestimmte Rollen zu.
(3) Die Bezeichnung basso reagiert im 18. Jh. auf die bevorzugte Kopplung der tiefen Männerstimme an den Typus des Komischen.
(4) Ebenso läßt die Bezeichnung Alt im 19. Jh. eine affektive Präzisierung erkennen, die aus der Verknüpfung mit religiösen Aspekten herrührt.

I. Unspezifisch wird mit den Adjektiven altus und bassus die hohe beziehungsweise tiefe Lage eines

KLANGS, EINES TONS ODER EINER STIMME bezeichnet. Der wohl früheste mus. Kontext, in dem altus begegnet, ist die Beschreibung von Stimmqualitäten bei den spätantiken Musiktheoretikern:

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive Originum libri XX* (zw. 627 u. 636) III, 20: Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum. Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.);
Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adinpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est (ibid.);
Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): Altior sonus respectu gravis acutus dicitur per simile, quia sicut acutum quodlibet magis penetrat quam res grossa et obtusa, sic acuta et alta vox magis penetrat auditum quam gravis, quia longius auditur et clarius (ed. Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1954, 100: 12);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* I (zw. 1321 u. 1324/25): Sonorum igitur alii graves, alii alti vel acuti sunt, et qui graves, cum tardius aerem moveant, tardius veniunt ad auditum (CSM 3, I, 80: XXVI,8);
Clari vel acuti soni sunt qui sunt alti, dato quod sunt tenues, ut soni puerorum, mulierum et aliquarum chordarum (82: XXVI,18).

Amerus bezieht das Wort auf die Lage des Lektionstons, mit dem die Rolle der Jünger und der Juden aus dem Evangelium vorgetragen wird:

Pract. artis musicae (1271): Passio vero in die palmarum et etiam aliis diebus legetur sic: quando discipuli vel iudei loquuntur, secundum modum lectionis sed alte et clamando; quando evangelista loquitur, secundum modum evangelii ferialis sed voce mediocri; quando Christus loquitur, secundum modum evangelii festinalis sed voce humili et submissa (CSM 25, 105: XXVI,16).

Das Adjektiv altus findet sich auch im Blick auf den Verlauf von Ligaturen, zur Kennzeichnung der Lage eines Intervalls oder einer Stimme:

Petrus Picardus, *Ars motettorum compilata breviter* (um 1300), *De figuris ligatis*: Ascendens dicitur ligatura quando secundus punctus altior est primo... Descendens vero e contrario dicitur, scilicet quando primus punctus altior est secundo (CSM 15, 20: II,2-3);
Guilielmus monachus, *De preceptis artis musicae* (um 1480) IV, *Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum*: Nota quod ipsi habent unum modum qui modus faulxbordon nuncupatur, qui cum tribus vocibus canitur, scilicet, cum suprano, tenore et contratenore. Et nota quod supranus incipitur per unisonum, qui unisonus accipitur pro octava alta (CSM 11, 29: IV,26);
ibid., Cap. *Alius modus componendi cum tribus vocibus*: ...facias quod supranus teneat pro principio octavam altam, et ex consequenti facias omnes decimas altas tam in fine concordii quam in principio (42);
Fr. Gafori, *Practica musicae* (Mailand 1496) I, 2: Inter fa & sol atque inter sol & la extensus est tonus. Qua re altior est re quam vt tono (f. a iij);
J. Tinctoris, *Terminorum musicæ diffinitorium* (um 1472, gedruckt Treviso 1495): Contratenor est pars illa cantus compositi quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipso tenore inferior (f. A iiii').

Vielfach wird zur Charakterisierung von Tönen oder Klängen die Entgegensetzung von altus und bassus verwendet:

Garlandus Compotista, *Dialectica* (um 1050): vox alia alba, idest clara, idest alta secundum Aristotilem, alia nigra, idest bassa (ed. de Rijk, Assen 1959, 13, 15 f.);
Johannes Boen, *Musica* (1357): In omni commate altioris clavis gravius et bassioris acutius sunt note pronuntiande, ut in omnibus patuit exemplis predictis, in quibus omnibus nota altioris clavis gravius est proferenda quam nota clavis bassioris (ed. Frobenius, Freiburger Schriften zur Musikwiss. 11, Stuttgart 1971, 57: III,80);
Conrad von Zabern, *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum* (2. Hälfte 15. Jh.): *Mediocriter cantare, quod est tertium*, est non nimis alte nec nimis basse cantare, quod ideo valde convenit, quia mediocris cantus minus est onerosus personarum multitudini quam altior vel bassior, quia semper sunt aliqui in multitudine, qui non bene possunt sine gravamine multum alte vel basse cantare, quorum auxilio chorus utique fraudaretur, quando vel nimis alte vel nimis basse cantaretur (ed. Gümpel, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1956, Nr. 13, Wiesbaden 1956, 123).

Die mindestens bis zum Ende des 15. Jh. bedeutsame Einteilung des Instrumentariums in „laute" und „leise" Instrumente führt bei Tinctoris zu einer Kennzeichnung von Schalmei, Pommer und Posaune als „instrumenta alta":

De inventione et usu musicae (Neapel um 1483) III, 8: Quorum omnium omnia instrumenta [„tibia que vulgo celimela nuncupatur", „tenor: quem vulgo bombardam vocent", „ea tuba quam superius tromponem ab Italis: et sacque-boute a gallicis appellari diximus"] simul aggregata: communiter dicuntur alta (ed. Weinmann, NA Tutzing 1961, 37).

Wohl seit dem 13. Jh. bezeichnet die Vokabel bassus die tiefere Lage eines Tons, Intervalls oder Gesangsverlaufs:

Elias Salomo, *Scientia artis musicae* (1274) XXX: ...si debet ipse cantare primam vocem, hoc est, magis bassam (GS III, 57 b);
Hieronymus de Mor., *Tract. de Musica* (zw. 1272/74 u. 1293): Quoniam autem omnes voces vigorem consequuntur ex pectore, ideo... necessarium est, ut numquam adeo cantus alte incipiatur, praecipue ab habentibus voces capitis, quin ad minus unam notam ceteris bassiorem pro fundamento suae vocis statuant in pectore, et nec nimis basse, quod est ululare, nec nimis alte, quod est clamare, sed mediocriter, quod est cantare, ita scilicet, ut non cantus voci, sed vox cantui dominetur, semper incipiant (ed. Cserba, FSM, 2. Reihe, H. 2, Regensburg 1935, 188);
H. Eger, *Cantuagium* (1380): Comperto igitur tono pro materia competente inspiciat aliquem cantum toni illius et cogitet de principio, si alte incipiendus cantus sit vel basse vel medie (ed. Hüschen, Beitr. zur Rheinischen Musikgesch., H. 2, Köln 1952, 67);
Guilielmus monachus, *op. cit.* (um 1480): ...nota quod consonantiae contratenoris bassi cum tenore sunt istae, scilicet, octava, quinta, sexta et tertia bassa, ita quod pen-

ultima concordii sit semper quinta bassa, et antepenultima sit tertia bassa vel octava bassa (CSM 11, 43: VI).

Generell gelten diese elementaren Tonraumbestimmungen auch weiterhin. So bezeichnet beispielsweise die Wendung „in Alt" im Engl. wohl seit der 2. Hälfte des 17. Jh. alle Töne von f" bzw. g" an aufwärts:

J. Playford, *An Introd. to the Skill of Musick* (London [1674] [12]1694) I: Those [notes] above *E la* in the *Treble* are called *Notes in Alt*, as *F fa ut in Alt, G sol re ut in Alt*, &c. (f. B); W. Tans'ur, *A Compleat Melody: or, The Harmony of Sion* (London [3]1736): Observe, that all *Notes* that shall ascend above *F faut* in the *Treble*, are called *Notes* in *Alt* (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 12 a).

Die ital. Prägungen „bassa [ottava]" (die tiefe Oktave) bzw. „alta [ottava]" (die hohe Oktave) haben sich dagegen für Oktavtranspositionen der notierten Töne nach unten bzw. nach oben eingebürgert:

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789) I, 6: Die tiefere Oktave wird, bey einer sorgfältigen Andeutung, durch *bassa*, und die höhere durch *alta* bestimmt (128, Anm.).

Außerdem wird mit Basis oder Baß seit dem frühen 17. Jh. auch der unterste Ton eines Dreiklangs oder Akkords bezeichnet:

J. Lippius, *Synopsis musicæ novæ* (Straßburg 1612): Bassus in sede gravissimarum [melodiarum] semper Triadis Harmonicæ Primam, Imam seu Basin stricte teneat (f. G 6'); WaltherL (Lpz. 1732): Basis [*lat.*] βάσις [*gr.*] bedeutet *Symphoniæ vocem infimam*, oder die tieffste Stimme einer Harmonie; ingleichen den untersten Klang einer *triadis harmonicæ*, oder eines Accords (77 b);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879): *Bass, Basso*... in einer musikalischen Harmonie die tieffste oder unterste Stimme und als solche das jeden Akkord charakterisirende und bestimmende Element (30).

II. Von der vokabularen Bedeutung von altus und bassus her wird der Contratenor, der beim Übergang von der Drei- zur Vierstimmigkeit in eine HOHE UND EINE TIEFE CONTRATENOR-STIMME aufgespalten wird, wohl erstmals Ende des 15. Jh. mit contratenor altus und contratenor bassus bezeichnet.

(1) Seit um 1480 sind die Bezeichnungen contratenor altus und contratenor bassus für DIE JEWEILS ÜBER BEZIEHUNGSWEISE UNTER DEM TENOR LIEGENDE STIMME belegt.
Im *Liber de arte contrapuncti* (1477) des J. Tinctoris wird in der Theorie benannt, was in praktischen Quellen womöglich bereits üblich ist: in einem zit. Beispiel aus der Missa *Spiritus almus* von Petrus de Domarto sind die Stimmen mit „Contratenor altus" und „Contratenor bassus" gekennzeichnet (CSM 22, II, Cap. 29, 139). Bei Guilielmus monachus finden sich daneben auch bereits die Bezeichnungsfragmente altus und bassus:

Preceptis artis musicae (um 1480): In isto faulxbordon potest aliquotiens fieri contratenor bassus et altus (CSM 11, 38); anschließende Notenbeispiele weisen die Stimmenbezeichnungen „contratenor altus" (41) oder „Altus" und „Bassus" (42) auf.

Tinctoris richtet den Blick zugleich auch auf die ausführenden Sänger der beiden Stimmen contratenor bassus und contratenor altus und bezeichnet sie in *De inventione et usu musicae* (Neapel um 1483) als „contratenoriste":

...alii dicuntur tenoriste: alii contratenoriste: et alii supremi. Preterea: tenoristarum et contratenoristarum alii sunt imi hoc est vulgo bassi: et alii alti. Tenoristas vocamus: qui partes illas cantuum quos tenores appellamus canunt. Contratenoristas: qui contratenores: et supremos: qui supremas. Verum tenoriste et contratenoriste bassi denominantur: qui ad canendos tenores et contratenores bassos apti cognoscuntur: alti vero qui ad altos (ed. Weinmann, NA Tutzing 1961, 33).

(2) Seit dem frühen 16. Jh. dienen altus, alto oder Alt bzw. bassus, basso oder Baß als SELBSTÄNDIGE BEZEICHNUNGSFRAGMENTE ZUR KENNZEICHNUNG DER ENTSPRECHENDEN LAGENSTIMME.
In lat. Texten wird für die oberhalb des Tenors liegende, in der Regel zuletzt komponierte Stimme üblicherweise der Begriff altus benutzt:

P. Aaron, *Libri tres de inst. harmonica* (Bologna 1516) III, 10: Modulatio quidem secundum ueterum morem: & institutionem primum quidem a cantu inchoanda est. Subsequens tenor debet. Tertio loco Bassus. Quarto demum, qui dicitur Altus (39);
St. Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533), III, 18, *De modo componendi*: Præcepta igitur Cantilenæ quattuor uocibus, Suprano, Tenore, Basso, & Alto constantis (f. 77');
S. Heyden, *De arte canendi* (Nürnberg [1537] [2]1540): Mediarum uocum Alti & Tenoris, primum exemplum (32);
H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) III, 25: Sanè uocum initia hisce IIII produntur literis, S.C.T.B. & S quidem supremæ uocis, nos Cantum uocamus, C. Contratenoris, nunc Altum nominant. T. Tenoris. B. Baseos (445);
G. Dressler, *Præcepta musicae poëticae* (Ms. Magdeburg 1563) VI, *De partibus cantilenarum*: Sicut 4 elementa corpus perfecte mixtum ita 4 voces plenam harmoniam constituunt... Hae 4 partes usitatis nominibus appellantur Tenor et Discantus, Bassus, Altus... Quid est Altus? Est cantilenae pars ante supremam cum Basso quam saepissime in octavam conveniens. Et quia haec vox, cum Tenor saepius quartam habeat, a quibusdam contratenore dicitur, quod raro cum Tenore conveniat, etsi intra certos limites hae voces non possunt concludi... (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L 1914/1915, 227 f.);
Quae vox est omnium primo fingenda? Veteres judicarunt Tenorem omnium primo inveniendum, secundo loco discantum tertio Bassum, ultimo Altum addendum (229).

Für die Tiefstimme dagegen ist das Bezeichnungsfragment bassus gebräuchlich:

M. Schanppecher, *Opus aureum musice* (Köln 1501) IV, Cap. 5 *De formatione contrapuncti*: Prima regula, si discantus ponitur cum tenore in unisono, bassus poni potest in 3, 5, 8, 10, 12 infra tenorem (ed. Niemöller, Köln 1961, 25,1-2); vgl. auch oben das Zitat von P. Aaron 1516;
O. Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (Straßburg 1536), Comment. II, 5 *De pluribus cantionum vocibus*: Principio Cantus est, ut uocant eruditiores, sed a literis parumper alieni, Discantus... Proximus est Tenor, qui medium sibi locum uendicat... Huic mox succedit suo loco Bassus, uox grauis, & quæ profundo harmoniæ ex uoto gaudet (92);
Heyden, *op. cit.*: Infimæ uocis, id est, Bassi, primum exemplum... (39 [recte 36]).

Als Bezeichnungsfragment tritt bassus bereits im sogenannten *Mellon Chansonnier* (um 1450–1480) zur Kennzeichnung der Tiefstimme in der vierstimmigen Chanson *Triste qui spero* von J. Vincenet auf (f. 57). Auch im Codex Chigi, der wohl zwischen 1498 und 1503 am Burgundischen Hof entstanden ist, findet sich in Messen von J. Ockeghem und A. Brumel die Stimmenbezeichnung Baß[us] (beispielsweise f. XVII' f.). Diese Bezeichnung ist auch in der Hs. Modena, Bibl. Estense, Ms α.M.1.2, f. 159' f. (zwischen 1485 u. 1505) für G. Dufays Missa *La mort de Saint Gothard* belegt. In der aus dem späten 15. Jh. stammenden Hs. München, Bayerische Staatsbibl., Clm. 5023 ist in Nr. 36 (f. 49' f.) und Nr. 37 (f. 50' f.) die Tiefstimme ebenfalls mit Bassus gekennzeichnet. Offensichtlich war die Benennung zuerst in praktischen Quellen üblich. In der noch im 15. oder frühesten 16. Jh. geschriebenen Hs. Verona, Bibl. Capitolare, Cod. DCXC trägt in Nr. 1bis (f. 51) die tiefste der vier Stimmen die Bezeichnung Bassus. Auch die beiden Hs. Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. CXIX, 1 und Ms. LXXXIV, 2, die beide in der ersten Hälfte des 16. Jh. geschrieben wurden, verwenden diese Kennzeichnung für die tiefste Stimme (Ms. CXIX, 1: Nr. 1, f. 40'; Ms. LXXXIV, 2: Nr. 1, f. 2'/3', Nr. 4, f. 36'/38'). In J. Froschs *Rerum musicarum* (Straßburg 1535) ist in sechsstimmigen Beispielen die über dem „Bassus" gelegene Stimme – analog zu „Contratenor" – mit „Contrabassus" gekennzeichnet (f. F iij ff.).
Ital. Texte verwenden seit dem 16. Jh. die Bezeichnungen alto oder contralto, wobei contralto – anders als das bloße Bezeichnungsfragment alto – die Genese von Begriff und Sache ebenfalls deutlich macht. In der von Aaron präferierten sukzessiven Kompositionsweise zählt dabei der Contrabasso neben dem Contralto zu den zuletzt komponierten Stimmen:

Aaron, *Thoscanello de la musica* (Venedig 1523) II, 21: Del modo del comporre il contrabasso, et contralto dopo il tenore et canto (f. I iiii);
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) IV, 13: Anchora non sarà di poca importanza auuertire che nel principio il Compositore non incominci in uoci troppo estreme con le parti, come nel soprano, s'incominciassi alto, alto; et nella parte bassa; basso, basso. perche farà brutto udire, come nelle compositioni non troppo moderne s'odeno, et sempre si dè far incominciare alla parte, che parerà più grata à gl'orecchi, come saranno Tenori, et anchora à Contr'alti, et à i Bassi, et a soprani, mediocremente, acciò quelli Bassi, ò soprani con l'estremità non paiano stranij à gl'oditori (f. 78' f.);
G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [3]1573), III, 58, *Il modo che si hà da tenere nel comporre le Cantilene a più di due voci; & del nome delle parti*: Simigliantemente accommodarono la Terza parte sopra il Tenore, la quale alcuni chiamano Contratenore, alcuni Contralto, & altri la nominano Alto: & la posero nel terzo luogo, che è mezano nella cantilena; & si può assimigliare veramente all'Aria; il quale; si come si conuiene con l'Acqua & col Fuoco in alcune qualità: cosi anco le chorde graui dell'Alto conuengono con le acute del Tenore, & le acute conuengono con le graui della Quarta parte posta più in acuto, chiamata Canto (281);
Ma si come, essendo l'Aria illuminata da i raggi del Sole, ogni cosa rasserena & ogni cosa si vede ridere di qua giù, & esser piena di allegrezza; cosi quando l'Alto è bene ordinato, & ben composto, ornato di belli, & eleganti passaggi, adorna sempre, & fa vaga la cantilena... Questo sono adunque le parti principali, & Elementali di ogni compositione perfetta; delle quali, ancora che l'Alto sia l'vltimo a comporsi; percioche composte l'altre parti, viene à supplire, et à far perfetta l'Harmonia (282);
O. Tigrini, *Il compendio della musica* (Venedig 1588) II, 20: Dell'Alto. L'Alto allhora serà bene ordinato, quando serà ben composto, & ornato di belli, & eleganti passaggi, co'quali darà grandissimo ornamento, & vaghezza alla Compositione (44);
G. B. Doni, *Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica* (Rom 1640): Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttauia tre notoriamente se ne sentono diuersi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono *Tenore*; & la graue, ò quella del *Basso*: oltre le quali si conosce assai manifestamente quella del *Contralto*, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pare alquanto più vicina al Soprano (154).

Für die Tiefstimme im durchimitierenden Satz finden in ital. Texten bevorzugt die ital. Termini basso und contrabasso Verwendung:

G. M. Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia 1533): ...uolendo dar le uoci alle parti: primieramente bisogna considerare le estremita di tutta la compositione, per accommodare i Cantori: Le quali estremitati di ragione si ritrouano nel Basso: & nel Soprano: percioche il Tenore, & l'Alto sono le parti di mezzo (131).

Die genuin dtsch. Benennungen Alt und Baß sind seit dem frühen 16. Jh. nachweisbar. Zum *Geystlichen gesangk Buchleyn* von J. Walter (Worms [2]1525) gehört ein „Alt"-Stimmbuch ebenso wie ein „Bass"-Stimmbuch, und Erasmus Alberus nennt im *Novum Dictionarii genus* (Ffm. 1540) die Altstimme „Vox alta, der alt", die Baßstimme dagegen „Vox infima, uel pressa, *grauis*, Baß" (f. c').

(3) Sowohl für die Altstimme als auch für die Baßstimme begegnen außerdem ZAHLREICHE ABWEICHENDE BEGRIFFSPRÄGUNGEN, die erkennen lassen, daß die Stimmenbezeichnungen noch in der ersten Hälfte

des 16. Jh. keineswegs einheitlich festgelegt waren. A. Ornitoparchus kennzeichnet in Notenbeispielen seines *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) die zweithöchste, in Tenor-Schlüsselung stehende Stimme mit „Altus" (f. K iiij), in der nachfolgenden Beschreibung der Stimmen spricht er dagegen von „Tenor acutus":

Tenor acutus est cantilene pars antesuprema. Ut est baritonantis decus. plerumque enim bassum decorat, duplam cum eo consonantiam faciens. Reliquas partes studiosus quisque se magistro describet (f. L iij').

Auch Th. Horner subsumiert – offensichtlich im Anschluß an Ornitoparchus – den Altus unter den „tenor acutus":

De ratione componendi cantvs (Königsberg 1546), *De tenore acuto*: Altus est vox media inter cantum et tenorem et baritonantis tam decus quam receptaculum; reliquas vero partes studiosus consimili modo describet (ed. Hüschen, Musik d. Ostens IV, Kassel 1967, 156).

In L. Senfls vierstimmiger Motette *Ecce quam bonum* (1537) ist die Stimme zwischen Discantus und Tenor in der Hs. München Mus.10, f. 109' – f. 111 als „Contratenor" bezeichnet, während in H. Glareanus' *Dodekachordon* (Basel 1547) die Altstimme von H. Isaacs *Tota pulchra es amica mea* mit „Altitonans" gekennzeichnet ist (269, vgl. auch 409).

Von einigen Autoren wird insofern der satztechnische Aspekt akzentuiert, als noch im 16. und 17. Jh. entweder der Altus oder der Bassus als Contratenor bezeichnet oder zumindest auf diesen verwiesen wird:

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive Melodiæ condendæ ratio* (Erfurt 1592): παραμέσην autem in octonario ALTUM, vel *Contra Tenorem*, quod altior esset quam Tenor, & plerunque propter διὰ τεσσάρων intervallum, crebro inter has voces usurpatum, dissonaret (f. B 8');
J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): *Altus* oder *Contra Tenor*, weil er höher ist denn der *Tenor*, ist zwischen dem *Discant* und *Tenor* die mittlere Stimm... (32);
J. Chr. Stierlein, *Trifolivm mus.* (Stuttgart 1691): Die andere Stimm heißt und ist ALTVS. *dicitur Altus, ab elevatione Vocis, quia ut plurimum in superiore systematis parte versatur.* oder *Contra*TENOR (4);
O. Luscinius, *Musurgia seu praxis musicae* (Straßburg 1536): Ceterum, quando maioribus nostris, ut dixi, tribus uocibus systematis spacia occupari recte uisa sint, utpote, si Cantus apicem harmoniæ corriperet, Tenor medium, & Bassus, quem olim Contratenorem nominabant, sedes infimas, non tamen paucitate illa explebantur, sed supererant loca non pauca uocum concordantium capacia (93).

Auch für die Tiefstimme existieren seit dem ausgehenden 15. Jh. vielfältige andere Bezeichnungen wie „Baß-Contra", „Subbassus" oder „Baritono":

Anon., *Ein tütsche musica* (Hs. Bern 1491): Zuom drytten und letzten ist ze wissen, daß die stymmen eines yeglichen Baß-Contra mit dem schlüssel F-fa-ut allwegen in die vierden linien, das ist uf die obristen linien an eine, verzeichnet und gesätzt sol werden (ed. Geering, Bern 1964, Bd. I, 14);
vgl. auch die Stimmenbezeichnung „Subbassus" eines im f-Schlüssel notierten Beispiels des Auctor Lampadius, *Compendivm mvsices* (Bern 1537), f. G';
Ornitoparchus, *op. cit.*: De Baritono. Bassus seu potius Basis, est cuiusuis cantilene pars infima. Uel est harmonia grauiori voce concinenda (f. L iij');
Horner, *op. cit.*: De baritono. Bassus sive basis est vox gravis et fundamentum, quod profundo harmoniae ex voto gaudet (156).

Offensichtlich ist jedoch schon in der Mitte des 16. Jh. das Wissen um die satztechnische Verankerung des Begriffs Altus nicht mehr präsent, und die Autoren suchen deshalb nach neuen, einleuchtenden und in der Regel irrtümlichen Deutungen dieser Benennung, indem sie die Funktion der Alt-Stimme neu definieren:

H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1549): Altus. Est cantilenae pars antesuprema cum basi octauam obtinens. Praecipue enim bassum, quem ornat, respicit; appellatur etiam contratenor, Quia raro cum tenore in concordantijs conuenire solet (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 51);
Fr. Beurhaus, *Erotematum mvsicæ libri duo* (Nürnberg 1580): Quid Altus? Altus est vox acuta, per medios etiam ferè acutos decurrens, sed ita ut vacua complens omnibus vocibus aptetur. Observat autem unicè gravitonam, contra quam sæpe in supremum se attollit, modò quasi in gravitonam mutata in profundum se mergit, sublimiorem totius harmoniæ vocem contrario motu observans. Plerunque circa mediam spacia complendo ludit. Ergo ut nobilissima vox est, præclaram etiam cantoris naturam & solertiam exigit, alioquin nulla prorsus evadit. Hujus clausula arbitraria est, eò quod variis incedat motibus, ultimam notam nunc in tertiam vel quinctam supra Tenorem, nunc in quartam infra trajiciens (112);
J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606) II, *De Vocibus*: Altus (*aliàs dicta contratenor, quasi ea, quæ systema vel constitutionem suam contra harmonia Tenorem habet. Vel, quia altus, a, um dicitur id, quod sublime, tum profundum quid denotat; hinc hæc vox, Altus quoque dicitur, quod vox sit, quæ Tenore sit altior & Discantus profundior...*) est illa vox primaria, cui ambitus vel circuitus sonorum in διαπασῶν est meta ea constituta, quæ media est in Modorum temperamento inter Discantum & Tenorem, ætati juvenili conveniens (11);
J. Nucius, *Mvsices poeticæ* (Neiße 1613): Secunda vox ab altitudine, qua proximè ad Discantum accedit, Altus dicitur, respectu vero Tenoris Contratenor, & respectu Basis Vox acuta vel alta nominatur. Perpetuo enim hæc vox Baritonantem, ut Dominum observat ac ceu Ducem sequitur (f. F 3);
N. Gengenbach, *Musica Nova. Newe Singekunst* (Lpz. 1626): ALTUS, weil er *altiores & acutiores sonos* habe/ als der *Tenor*. Aliàs etiam dicitur Contratenor (130);
WaltherL (Lpz. 1732) Art. *Alto*: *Alto (ital.) Altus (lat.)* die Alt-Stimme; hat den Nahmen *ab altitudine*, weil sie, wegen ihrer Höhe, dem Discant sehr nahe kommt, und mehr *Claves* aus dieses, als aus des Tenors seinem *Systemate* annimmt (29 b f.);
R. Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim 1617) II, 2, 5: *Altus* est vox acuta, per medios etiam ferè acutos decurrens, sed ita, ut vacua complens omnibus vocibus aptetur (209);
J. Thüring, *Opusculum bipartitum de primordiis mvsicis* (Bln 1624) I: *Secunda vox* ab altitudine, quâ proximè ad Discantum

accedit, ALTUS dicitur: unde à quibusdam *Contratenor* dicitur, respectu Tenoris, quod rarò cum Tenore in concordantijs convenire solet, plerumque enim quartam supra Tenorem habet, *vel*, Tenor acutus & Altus dicitur respectu Basi, infra Tenorem quintam vel Tertiam habente (10);
Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* ([Nürnberg 1607] Freiberg i.S. [8]1632): *Altus*, *Alto* wird in einem *quatuor* die höchste Stimm ohne eine genennet / weil sie höher gehet als der *Tenor* (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Chr. Demantius*, MfX, 1957, 51);
Ch. Butler, *The principles of musik* (London 1636) I, 3, *Of setting*: The Countertenor or *Contratenor*, is so called, becaus it answered the Tenor (41, Anm.);
J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): *Altus* oder *Contra Tenor*, weil er höher ist denn der *Tenor*, ist zwischen dem *Discant* und *Tenor* die mittlere Stimm/ wird darumb also genennet/ weil er unter den Jenigen/ so mit Malis [?] Stimmen pflegen gesungen zu werden/ am höchsten ist/ und ist ein sehr liebliche Stimm/ welche auch eine gantze *Music* zieren thut. Wird auch darumb *Contratenor* genennet/ weil er selten mit dem *Tenor* in *Consonan*tien: Sondern gemeiniglich vom *Tenor* inn einer *Quarta* stehen thut/ wenn nemblich der *Bass* unter dem *Tenor* in einer *Quint* oder *Terz* begriffen ist (32);
L. Erhardi, *Compendium Musices* (Ffm. 1660): ALTUS. Ab altitudine, quâ proximè ad DISCANTUM accedit, multis etiam CONTRA-TENOR, item acuta vel alta vox appellatur (101);
Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706): Alto chiamato Parte acuta, e Canto detto Parte sopracuta... L'Alto, che si chiama anche Contra Tenore deve essere ben composto, e ben ordinato con belli, & eleganti passaggi, poiche essendo della natura dell'Aria, se questa è chiara, il tutto con il suo sereno riempie di giubilo; così l'Alto, se sarà ben composto oprerà mirabilmente nelle compositioni; onde si deve tessere questa Parte in tal maniera, che facci buoni effetti, e nelle fughe deve corrispondere al Basso come Parte sua correlativa (82 f.);
M. Spiess, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): Contralto, oder *Contr'Alto*. Dieses Worts bedienen sich die Italiäner bey den Duetten, *à Doi Contr'Alti*, von 2. Alten; weil einer gegen dem anderen singt (Anh., 3);
J. Riepel, *Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* (Regensburg u. Wien 1752): Der Alt (Alto) scheinet dem Namen nach damals die oberste Stimme gewesen zu seyn (ed. Emmerig, Wien 1996, Bd. I, 571);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I (Lpz. [1771] [2]1792), Art. *Alt*: Bedeutet eine Stimme in der Musik, die der höchsten Menschenstimme am nächsten kömmt (114 a).

Im 19. Jh. wird contralto dann auch als tiefer oder als hoher Alt gedeutet:

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1845): Zwischen diesen vier Hauptklassen [sc. Sopran, Alt, Tenor, Bass] treten nun noch M i t t e l k l a s s e n auf... Ausserdem unterscheidet man auch wohl hohen und tiefen Sopran, Tenor und Bass, Alt und Kontraalt (*contralto*, tieferer Alt); doch sind alle diese Nebenabtheilungen nur von untergeordneter Bedeutung (347);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Alt*: Altstimme, die zweite der 4 Hauptstimmen... Man unterscheidet den tiefen Alt (*Alto deciso*), vom ungestrichenen f bis zum eingestrichenen h, und den hohen Alt (*Contr'-alto moderato sive commodo*) vom ungestrichenen g bis zum zweigestrichenen e. Der hohe Alt fällt dem Umfange nach mit dem *Mezzo*-Sopran zusammen und beide Stimmen werden oft mit einander verwechselt (14);
Art. *Contr'alto*: ...die zweite Stimme, tiefere Frauenstimme, der tiefere Alt; auch Altsänger (62).

(4) In der Hierarchie der Stimmen wird Alt und Baß im vierstimmigen polyphonen Satz aufgrund ihrer modalen Zugehörigkeit eine DIENENDE FUNKTION zugesprochen. Während nämlich Discantus und Tenor die herrschende Tonart repräsentieren, vertreten Altus und Bassus die dazu komplementäre plagale bzw. authentische:

C. Schneegaß, *Isagoges musicæ* (Erfurt 1581) II, 8, *De Modorum Repercussionibus, & de Ambitu*: *In compositis cantionibus quilibet Authenta cum suo Plagio, & uice uersa Plagius cum Authenta, propter Quintæ & Quartæ communionem... prorsus commiscentur, ita tamen ut alter illorum dominetur, & alter subseruiat.* Ille scilicet potissimùm in Discanto & Tenore: hic in Alto & Basso (f. F iij);
D. Friderici, *Musica figuralis* (Rostock 1618) VIII, *Von Modis*: Der rechte und eigentliche *Modus* wird eigentlich im *Discant* und *Tenore* erkennet/ muß man sich derwegen nicht lassen irren/ wan im *Basso* und *Alto* ein ander *Modus* gefunden wird. Dann es wird in der *Composition* allzeit ein *Authentus* und ein *Plagalis* zusammen gesetzet/ welche beyde auß einem *Clave* gehen. Wann den derwegen im *Discant* und *Tenore* der *Authentus* ist/ so ist im *Alto* und *Basso* der *Plagalis*. Und hinwider so im *Discanto* und *Tenore* ein *Plagalis* gefunden wird/ so ist gewiß im *Basso* unnd *Alto* der *Authentus*... (f. C 6).

III. In Zusammenhang mit der Entstehung des begleiteten Sologesangs in Italien um 1600 werden altus, alto oder contralto bzw. bassus oder basso auf die STIMMLAGE DER ZWISCHEN SOPRAN UND TENOR GELEGENEN STIMME BEZIEHUNGSWEISE DER VOKALEN ODER INSTRUMENTALEN TIEFSTIMME übertragen.

(1) Noch auf der Basis des kontrapunktischen Satzes weist N. Vicentino 1555 den contralto und basso genannten Stimmlagen jeweils einen FESTEN AMBITUS MIT ZUGEHÖRIGER SCHLÜSSELUNG zu, der allerdings von anderen Autoren nicht einheitlich übernommen wird.
Vicentino beschreibt die Klangräume der beiden in Rede stehenden Stimmen und gibt anschließend für den „contr'Alto" den Ambitus e–a', für den Basso den Ambitus F–h vor:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 17 *Dei termini & Modi, che si debbono tenere nel comporre le parti, del canto figurato con gli essempi*: ...acciò che il compositore sappi procedere, per ogni parte, terrà questo ordine, che il Tenore sopra il Basso, communamente di ascendere dodeci uoci, & fin a tredeci; & con il semitono uerra più commodo, che con il tono; et il contr'Alto ascendera fin a quindeci uoci in sedeci con il semitono, sopra il Basso (80).

Bei L. Viadana werden die Termini Alto und Basso Anfang des 17. Jh. wohl erstmals zur Kennzeichnung der Stimmlage im konzertierenden Satz eingesetzt. Dabei dient der Begriff Alto in den Aufführungsanweisungen zu den *Salmi a quattro chori per cantare e concertare* (Venedig 1612) sowohl zur Benennung der Lagenstimme als auch zur Bezeichnung der Stimmlage. Den Sopran des vierstimmigen, tiefen vierten Chores beschreibt Viadana seiner Stimmlage nach als einen „sehr tiefen Alt", während er den unter dem Sopran liegenden Alt als „Tenore commodissimo" klassifiziert. Analog dazu nennt Viadana den Alt des vierstimmigen, hohen dritten Chores seiner Stimmlage nach einen „mezzo Soprano":

Modo di concertare i detti salmi a quattro chori (Venedig 1612): Il Terzo Choro a Quattro, sarà Acuto: Il Primo Canto, come sopranissimo, sarà sonato da Cornetto, ò Violino. Il Secondo sarà cantato da vna più buona voce, ò da due, ò da tre di Soprano. L'Alto, è vn mezzo Soprano, e sarà cantato da più voci e Violini, e Cornetti storti. Il Tenore sarà ancor'esso cantato da più voci, con Tromboni, e Violoni, e Organo all'Ottaua alta.
Il Quarto Choro a Quattro, sarà Graue, cioè à voci pari: Il Soprano, e vn'Alto bassissimo, e sarà cantato da più voci, con Violini all'ottaua, e Cornetti storti. L'Alto, e vn Tenore commodissimo, e sarà cantato da più voci, con Tromboni (Stimmbuch d. Gb., 2).

Die Stimmlage des Basses wird als tief gekennzeichnet; gleichzeitig ist mit Basso erstmals auch der diese Stimme ausführende Sänger benannt (vgl. unten, III. (3)):

Il Basso stà sempre Graue, per ciò sarà cantato da profondi Bassi, con Tromboni, e Violoni doppi, e Fagotti, con Organo all'Ottaua bassa (ibid.).

N. Gengenbach skizziert in der *Musica Nova. Newe Singekunst* (Lpz. 1626) acht Stimmlagen mit ihren Schlüsseln. Die Stimmlage des Alt gliedert er in den „Altus superior", der im Cantus mollis den Ambitus b–d", im Cantus durus den Ambitus h–e" umfaßt, und in den „Altus inferior vel Tenor superior" mit dem Ambitus f–d' bzw. g–e" (37 f.). Die Stimmlage des Basses ist dreifach unterteilt: in „Tenor inferior vel Basis superior" mit dem Ambitus f–d' im Cantus mollis und g–e" im Cantus durus, in „Basis inferior" mit dem Ambitus F–d bzw. G–e im Baßschlüssel und „Basis infimus" mit demselben Tonumfang im Subbaßschlüssel.
Vor dem Hintergrund neugewonnener Erfahrungen mit Sologesang und Oper entwickelt dann G. B. Doni – offensichtlich im Anschluß an Vicentino – eine Systematik der Stimmen. Hier ordnet er den Contralto den „voci mezzani" zu, während er die „voci graui" in Baritono, Basso ordinario und Basso profondo unterteilt. In dem beigefügten *Sistema uniuersale de Tuoni et delle voci* gibt Doni – wie vor ihm Vicentino – für den contralto den Ambitus e–a' vor, für den Basso ordinario bzw. Basso comune den Ambitus F–h und für den Basso profondo den Ambitus C–g:

Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica (Rom 1640), *Trattato Primo de' Tuoni, o Modi veri*: oltre le quali si conosce assai manifestamente quella del *Contralto*, egualmente distante dal Soprano, & dal Tenore; ò pare alquanto più vicina al Soprano; dal quale la voce del Tenore suole essere rimota nel graue vn ottaua in circa; & sotto il Tenore il Basso vna quarta, ò vna quinta. Trà queste parti... se ne pongono delle altre... sotto il Basso comune si troua il *Basso profondo*; che scende più giù alcune voci; più, ò meno, secondo la disposizione di chi canta... (154).

Bei Doni ist die Ablösung der Lagenstimme durch die Stimmlage endgültig vollzogen, wenn er den tatsächlichen Stimmumfang des Basso profondo von der „disposizione" des Sängers abhängig macht.
Die Bezeichnungen der Stimmlagen Alt und Baß werden seit dem frühen 18. Jh. auch auf die dazugehörigen Schlüsselungen übertragen. Th. B. Janowka bezeichnet den Baßschlüssel als Clavis Bassistica, die dazugehörige Stimme als Barytonus oder Bassus:

Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ (Prag 1701): ...si Clavis Bassistica seu *f* in tertia linea Musici systematis signetur, Barytonus vocatur; quâ uti potissimùm Galli solent Basso multùm ascendente ad evitandam linearum suprà systemata pluralitatem (4);

J. Mattheson nennt den c-Schlüssel auf der zweituntersten Linie ital. Mezzo soprano oder Semi-Canto, franz. Demi-Dessus und dtsch. Hoher Alt, den c-Schlüssel auf der mittleren Linie ital. Alto oder Contra-Tenore, franz. Haute-Contre und dtsch. Alt. Der f-Schlüssel auf der mittleren Linie heißt bei ihm ital. Baritono, franz. Basse-Taille oder Concordant und dtsch. hoher Baß, der f-Schlüssel auf der zweitobersten Linie ital. Basso, franz. la Basse, dtsch. Gemeiner Baß, und der f-Schlüssel auf der obersten Linie ital. Gran-Basso, franz. Basse-Contre und dtsch. Tieffer Bass. An anderer Stelle spricht Mattheson außerdem von „Alt-Zeichen" bzw. „Baß-Schlüssel":

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Die drey *F.*Schlüssel sind Anweisungen der Bässe/ und werden bey uns/ gleich vorigen/ so wol zur *vocal-* als *instrumental-Music* gebrauchet/ ob wol bey den Italiänern kein anderer/ als der singende/ eigentlich *Basso* genennet werden will/ die anderen aber nach den *Instrumenten*/ darauf sie (die Bässe) gespielet werden/ ihre Benennung empfangen/ e.g. *Cembalo, Tiorba, Organo, Violone &c* (70);
Kleine General-Baß-Schule (Hbg 1735): Zum andern nimmt dieser *c*-Schlüssel auch die zweite Linie ein: da denn die Note, so auf solcher Linie zu stehen kömmt/ *c* heisst... Bey dieser Stellung heisset er das *hohe Alt-Zeichen*, oder der halbe Discant-Schlüssel... Nimmt ferner/ und drittens, dieser *c*-Schlüssel seinen Platz auf die dritte oder mittelste Linie/ so verändern sich auch die Nahmen der Klänge nach dessen Anzeige/ und man nennet ihn das *Alt-Zeichen* (76); Endlich kommen wir an den *f*-Schlüssel, der zum Baß, oder zu den Grund- und tieffen Stimmen dienet, und drey verschiedene Stellen hat. Erstlich auf der vierten Linie, von unten auf, wie allemahl: woselbst er anzeiget, daß auf solcher Linie, die zwischen zween Puncten durchgehet, der Klang *f*... erfordert wird. Er heisst schlecht weg der *Baß-Schlüssel*... Hernach setzt man gedachten Schlüssel auch auf die mittelste Linie, wo ihm gleichfals das *f* nachfolget, und

den *hohen Baß* vorstellet... Zuletzt wird dasselbige Zeichen auf der fünfften und öbersten Linie gefunden: wo es der *niedrige Baß-Schlüssel* genennet... wird (77).

L. Mizler nennt den mit dem f-Schlüssel bezeichneten Tonraum zwischen C und c' auch den „Baß" und den dazugehörigen Schlüssel das „Baßzeichen":

Anfangs-Gründe d. General-Basses (Lpz. 1739): Den Umfang der Tone von C bis *c'*, und also die zwey untersten Octaven auf dem Clavier heiset man den Baß... Die Noten, so die Tone von C bis *c'* bemerken, heisen deswegen Baßnoten..., und der *F* Schlüssel heiset auch das Baßzeichen, weil er allzeit das *f* in der ungestrichenen Octave, und also in dem Bezirk von C bis *c'*, andeutet (44).

Seit der Mitte des 18. Jh. werden die Stimmlagen von Alt und Baß bei allerdings uneinheitlicher Terminologie weiter untergliedert. Fr. W. Marpurg unterscheidet in seiner *Anleitung zur Musik* (Bln 1763, 18) den hohen und den tiefen Baß. Chr. Fr. D. Schubart unterteilt in den *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (Wien 1806, 340) den Baß in Bariton und tiefen Baß. Für C. Gollmick (*Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde*, Ffm. 1833, 100) wird der „*seriöse* und *tiefere* Bass der *erste*, der höhere der *zweite* genannt", während das RiemannL (Lpz. 1882, 73 b f.) den tiefen zweiten Baß vom hohen ersten Baß oder Baßbariton unterscheidet. G. Schilling schließlich gliedert die Baßstimme dreifach in tiefen Baß, Mittelbaß und hohen Baß oder Bariton und charakterisiert die drei Stimmlagen folgendermaßen:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. I (Stuttgart 1835), Art. *Baß, Baßstimme*: ...Der tiefe Baß klingt feierlich, prophetisch, gebieterisch, würdevoll, und entspricht daher der Stimme der Priester und aller Charactere, die durch Würde und Kraft imponieren... Der Mittelbaß klingt ebenfalls gebieterisch, weniger feierlich, und eignet sich besonders für Könige und Heldenväter; haben beide Unterstimmen einen mehr breiten und körnigen als edeln und seelenvollen Klang, so können sie auch sehr zweckmäßig zum Ausdrucke des K o m i s c h e n benutzt werden. Der hohe Baß oder Bariton vereinigt mit der Kraft und mit dem Klange der Baßstimme die Energie und Weichheit des Tenors; er eignet sich für Personen voller Thatkraft, für Helden und alle Charactere, bei denen Sanftheit und feierliche Würde nicht gerade vorherrschend ist (462);
ibid. II (Stuttgart 1836), Art. *Eigenschaften d. menschlichen Gesangstimme*: Der Baß kann seyn: t i e f e r, M i t t e l- und h o h e r Baß (Bariton) (565).

(2) Ital. Komponisten des frühen 17. Jh. beziehen contralto und basso in ihre KONZEPTION EINES AFFEKTGESTEUERTEN SOLOGESANGS ein.
Für A. Guidotti, der die Vorrede zu E. de' Cavalieris *Rappresentazione di anima, ed di corpo* (Rom 1600) verfaßt hat, sind Alt und Baß – ebenso wie die beiden anderen Stimmlagen des Sologesangs – feste Bestandteile einer auf dem Prinzip des Variierens basierenden Affektkonzeption:

Il passar da vno affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegro, dal feroce al mite, e simili, commuoue grandemente. Quando si è cantato vn poco à solo, è bene far cantar i Chori, & variare spesso i tuoni; e che canti hora Soprano, hora Basso, hora Contralto, hora Tenore: & che l'Arie, e le Musiche non sijno simili, ma variate con molte proportioni, cioè Triple, Sestuple, e di Binario, & adornate di Echi, e d'inuentioni più che si può... (o. S.).

(3) Seit Anfang des 16. Jh. bezeichnen Bassist und bassista, offensichtlich etwas später dann basso bzw. contralto, alto, altista und Altist auch den SÄNGER MIT ENTSPRECHENDER STIMMLAGE.
Wohl erstmals findet sich die Bezeichnung Bassist in einem Brief des Bischofs von Freising vom 7. 6. 1517, in dem er Kurfürst Ludwig V. den Bassisten Vergil Näglitsch empfiehlt:

...wir sein von vnserm leybaygen mann Virgili Näglitsch... bericht, wie E. L. in Jrer Singerey für ain Bassisten vnderthenigs vleyß Zudienen... So ist an E. L. vnnser gar fruntlich Bitte, die wollen gemelten Virgili in Ire Cantorey, Souer es Je fueglich, vmb vnnsren willen gnedigklich annemmen vnd Bewolhen haben, dann er bey vnnsrem Stifft hie... ettwo lang gartrewlichen gedient hat, vnd versehen vnns, das E. L. mit Jme, wo er der Singer gemeinschafft gewontt, fur ain Bassisten wol versehen sein sollt (zit. nach: G. Pietzsch, *Quellen u. Forschungen zur Gesch. der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Jg. 1963, Nr. 6, Wiesbaden 1963, 94).

Daß jedoch noch in der Mitte des 16. Jh. bassus und bassista im satztechnischen Kontext keineswegs sehr geschätzt werden, belegt eine abfällige Äußerung von H. Finck, für den die Bassisten durch ihr Gebrumme einen Lärm erzeugen „wie eine in einem Stiefel eingesperrte Hornisse":

Pract. musica (Wittenberg 1556): Bassistæ uerò murmure & susurro, ut crabro peroni inclusus perstrepunt, aut follis rupti instar spiritum exhalant, quæ illa suauitas? (f. Ss iij).

Diese Bewertung ändert sich unter dem Einfluß des ital. Sologesangs, und so gewinnen die Baßstimme und ihr Sänger an Bedeutung und Hochschätzung:

L. Viadana, *Cento Concerti Ecclesiastici* (1602), Vorrede: Là doue hauendo hauuto piu volte non poca consideratione sopra tali difficultà [la maniera del canto, ò imperfetta, ò noiosa, od inetta, & poco grata à quelli, che stauano ad vdire], mi sono affaticato assai per inuestigare il modo di supplire in qualche parte à cosi notabile mancamento, & credo la Dio mercè di hauerlo all'ultimo ritrouato, hauendo per questo effetto composti alcuni di questi miei Concerti, con vna voce sola per i Soprani, per gli Alti, per i Tenori, per i Bassi (zit. nach: H. Haack, *Anfänge d. Gb.-Satzes. Die „Cento Concerti Ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana*, Tutzing 1974, Bd. II, VIII);
ders., *Modo di concertare i detti Salmi a quattro chori* (Venedig 1612): Il Basso stà sempre Graue, per ciò sarà cantato da profondi Bassi, con Tromboni, e Violoni doppi, e Fagotti, con Organo all'Ottaua bassa (Stimmbuch d. Gb., 2);
BrossardD (Paris [1703] [2]1705): BASSISTA. Celuy qui chante la plus basse des Parties de la Musique, vulgairement BASSE-CONTRE (7);

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Breslau [3]1789): Ein Sopranist und Tenorist können sich weitläuftiger in die Auszierungen einlassen, als ein Altist und Bassist. Die beyden letztern kleidet eine edle Einfalt, das Tragen der Stimme, und der Gebrauch der Bruststimme viel besser, als die äußerste Höhe, und der überflüßige Zusatz von Manieren (283).

In England entspricht die mit Altus oder Alt bezeichnete Stimme dem Countertenor und ist mit Männerstimmen besetzt:

Th. Dyche u. W. Pardon, *A New General Engl. Dictionary* (London [2]1737): *Altus* or *Alt*... a *Musical* Term, signifying the counter Tenor, or upper Part performed by Men, particularly in vocal Musick, that performed by Boys and Women being called the Treble (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500-1740*, Cambridge 1995, 12 b).

(4) Die Kompositionstechniken des mehrstimmigen Satzes führen dazu, daß die Bezeichnungen altus und alto mit Stimmen von GERINGERER SATZTECHNISCHER BEDEUTUNG verbunden werden:

G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [3]1573) LVIII: I quali [Soprano, Alto, Tenore, Basso] hò voluto porre, accioche il Compositore ricordandoseli, possa sapere quello, che haurà da fare, componendo coteste parti. Questo sono adunque le parti principali, & Elementali di ogni compositione perfetta; delle quali, ancora che l'Alto sia l'vltimo a comporsi; percioche composte l'altre parti, viene à supplire, et à far perfetta l'Harmonia, che tra loro non si potea; doue mancauano; hauere (282);
J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): ...so doch die lieben Alten dafür gehalten/ daß der *Tenor*...am ersten solle erfunden werden... und letztlich der *Alt* (*quia Altus loca vacua implet*) hinzu gethan werden (32 f.);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) III, 19: Der Alt läßt sich in einem ordentlichen vierstimmigen Satze (wo kein concertirendes oder fugirtes Wesen ist) wol gefallen, bisweilen eine schlechtere Melodie zu führen, als der Tenor etwa hat: weil man gemeiniglich für diese Stimme, wegen ihrer männlichen Stärcke, mehr Achtung heget, als für die weichliche Eigenschafft des Alts (358).

Vereinzelt wird allerdings auch ein „eleganter" Verlauf der Altstimme hervorgehoben:

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiæ condendæ ratio* (Erfurt 1592) II, *De Partibus Harmoniæ*: Harum partium seu vocum ea natura est, ut omnes quidem modulationem bellam, volubilem, & elegantem, non hiulcam, aut asperam ament: maximè tamen Cantus, vel Discantus, qui propter acutissimos sonos, facilimè aures penetrat, Et Altus, qui progressu lætiore, & elegantiore, toti Harmoniæ sua vitatem conciliat (f. C).

Eine singuläre Aufwertung erfährt der Alt durch J. Beer, der allerdings selbst Altist war:

Mus. Discurse (Nürnberg 1719) XXXVI, *Welche unter denen vier Stimmen d. vornehmste?*: Unter denen vier Stimmen wird insgemein dem *Alt* die *præcedenz* ertheilet/ nicht deßwegen/ als hätten die *Alt*isten vor allen andern die beste Stimme/ denn hier wird nicht geredet *de subjecto*, sondern *de vocis ambitu*, und solcher klingt in dem *Alt* am lieblichsten *hac ratione*: Weil keine Stimme mit denen andern allen so viel als der *Alt* alleine *communiciret*. Denn erstlich geht er hinauf in den *Discant*, und durch den *Tenor* auch in den *Bass*, ist also wegen dieser seiner *communication* die vornehmste Stimme. So ist auch ferners der *Alt* das *supplementum concentus musici*. Denn der gantze *concentus* bestehet in der Grundlage des *Basses*/ in der *Terz*, im *Tenor*, und in der *Quinta* des *Alts*. Ist also *discantus* der Gesang der darüber/ und also zu sagen schon überflüssig hinzu gesetzet wird (123).

(5) Im Unterschied zur geringeren Bedeutung der Altstimme bezieht sich die Stimmenbezeichnung basso seit der Mitte des 16. Jh. auf das FUNDAMENT DER VOKALKOMPOSITION und spiegelt somit die Stärkung der tiefsten Stimme im satztechnischen Kontext. Die zunehmende Fundamentbezogenheit des Satzes hat zur Folge, daß die Tiefstimme häufig mit lat. fundamentum oder griech. βάσις (Basis) gekennzeichnet und auch mit dem Element Erde verglichen wird, wobei einige Autoren den satztechnisch aussagekräftigeren Begriff Basis der Benennung Bassus vorziehen:

H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) II, 8: Neque enim pueri clamantis uox, quantumuis acuta, superabit uiri bene uocalis sonum. Inde etiam uidemus quàm nihil efficiant uoces superiores absque inferiorum uocum Basi, ut uocat Iulius Pollux, à qua uulgo nomen Bassum temerè in usum uenisse existimo (84);
II, 38: Quotus enim quisque est qui Basin, aliarum uocum fundamentum, recte, & ut eius postulat dignitas, intonare queat? Nullus enim est qui non malit eam canere, etiam qui screant magis quàm tonent (178);
H. Faber, *Musica poetica* (hs. Hof 1549): B a s s u s uel B a s i s potius. Est in concentu uox infima vel est harmonia grauiori voce cantanda. Occupat enim grauiorem cantilenae partem, atque vbi non satis firma fuerit, nec maiestatem reliquae voces habere possunt. Et in optimis concordantijs cum tenore et discanto constitui omnibus modis vult (ed. Stroux, Port Elizabeth 1976, 51);
A. Coclico, *Compendivm mvsices* (Nürnberg 1552): Quia Bassus est fundamentum omnium aliarum partium, qui cum non manet integer, occurrunt speties in cantu aures offendentes (f. I iij[r]);
N. Vicentino, *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) III, 32: Il Lettore dè auuertire che il Basso, è quello che regge, & dà la gratia del bel procedere & la uarietà dell'Armonia à tutte le parti, si al procedere per andare alle candentie come anchora per andare ad altri passaggi (f. K[r]);
G. Zarlino, *Istitvtioni harmoniche* (Venedig [3]1573) LVIII: Et perche si compongono principalmente di cotali parti: però le chiamarono Elementali, alla guisa de i quattro Elementi; percioche; si come ogni Corpo misto di essi si compone; cosi si compone di queste ogni perfetta cantilene. La onde le parti più graue nominarono Basso, ilquale attribuiremo allo Elemento della Terra: conciosia che: si come la Terra tra gli altri Elementi tiene il luogo infimo; cosi il Basso occupa il luogo più graue della cantilene... Et si come la Terra è posta per il fundamento de gli altri Elementi; cosi il Basso hà tal proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica & da accrescimento alle altre parti; conciosiache è posto per

Basa & fondamento dell'Harmonia; onde è detto Basso, quasi Basa, & sostenimento dell'altre parti. Ma si come auerebbe, quando l'Elemento della Terra mancasse... che tanto bell'ordine di cose ruinarebbe, & si guastarebbe la mondana, & la humana Harmonia; cosi quando 'l Basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione & di dissonanza; & ogni cosa andarebbe in ruina... Debbe adunque essere il Basso non molto diminuito; ma debbe procedere per la maggior parte con figure di alquanto valore, di quelle, che si pongono nelle altre parti; & debbe essere ordinato di maniera, che faccia buoni effetti; & che non sia difficile da cantarsi (281 f.);

Fr. Beurhaus, *Erotematum mvsicæ libri duo* (Nürnberg 1580): Quid igitur Basis? Basis est cantio seu vox infima, per gravium sonorum systema inflexa, ideoque gravi virorum voce exprimenda (f. G 8);

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiæ condendæ ratio* (Erfurt 1592) II, *De Partibus Harmoniæ*: Bassus cum Basis & fundamentum sit Harmoniæ, lentiorem motum exoptat, ampliorem ambitum, & intervalla majora, facilia tamen, ne si error in canendo Basso committatur, Consonantiarum reliquarum in reliquis vocibus fiat confusio, cum Bassus ut basis, illas omnes sustentet, roboret & augeat (f. C);

J. Nucius, *Mvsices Poeticæ* (Neiße 1613) VII: BASIS, quæ est cujuscunque harmoniæ vox infima, & fundamentum seu sustentaculum omnium reliquarum vocum. Dicitur Basis quod in eum tanquam in fulcimentum omnes inclinent voces, vbi enim in concentu ea vox minus firma fuerit, ibi reliquæ voces omnes evanidæ apparent, ut inquit Glareanus, nec ullam majestatem habere possunt. Nomen Bassus à Basi, temere, in usum venisse existimant eruditi. Vocatur etiam vox Gravis, non solum à profunditate, sed potius gravitate, hoc est, claritate seu præstantia quam confert Tenori, cum quo nunquam discordat, nisi fortè in syncopationibus, per minores notulas contingat. Nominatur etiam βαρυtonans, à Græco βαρύ quod est grave (f. F 3' f.).

Der Baß – und nicht mehr der Tenor – wird so zum Ausgangspunkt des Komponierens, wie J. Lippius lehrt:

Synopsis mvsicæ novæ (Straßburg 1612), Cap. *De Melodiarum Dispositione & Compos. seu Contrapuncto*: Sunt autem Melodiæ Cardinales & Radicales, 4, duæ Extremæ Gravissima Bassus, acutissima Discantus: & duæ intermediæ, una vicinior Basso, Tenor, altera Discanto, Altus... Melodia namque Bassi est Fundamentalis: Tenoris & Discanti... est Principalis sive Regalis: Alti denique est explementalis (f. G 2');

Cap. *De Compos. Purâ*: ...Bassus in sede gravissimarum semper Triadis Harmonicæ Primam, Imam seu Basin stricte teneat (f. G 6');

ibid.: ...per quos conceditur Basso (quia semper fundamentum sternere debet Triadum) incedere graviter, quò Species Triadum variæ concinnius, facilius, mirabilius queant ordine probo consociari, componi, disponi (f. G 7);

Cap. *Cantilena harmonica pura fundamentaliter assignata*: Colligitur ex his compendiosissimum esse το μελοποιεῖν sincerè discenti, si primò Melodia fundamentalis quæ est Bassus in Systemate conjuncto ipsi proponatur statutis punctis contrà puncta in loca partium Radicalium Triadis Harmonicæ; cujus Primam & Basin tenet Bassus... Ut huic Melodiæ fundamentali deinde per puncta ista proximè assignet Melodiam Principalem seu Regalem Tenorem: tùm superiores Altum, denique Discantum superaddat juxtà modò præcepta & percepta purè Componendi Momenta (f. G 7' f.).

(6) In engem Zusammenhang mit der Entstehung eines primär harmonisch konzipierten Satzes wird basso auch auf die TIEFSTE INSTRUMENTALE STIMME übertragen, die als basso continuo oder als basso seguente fungieren kann:

A. Agazzari, *Del sonare sopra 'l basso* (Siena 1607): Volendo finalmente insegnar à suonar sopra l' Baßo (non semplicemente à suonar, perche deue prima sapere) presopponiamo molti principi, e termini: come è l' andar dall' imperfetta, alla perfetta, con la più vicina; sicome per lo più è vero, che l' accadenze voglion terze maggiori; le risolutioni delle cattiue, con le buone più vicine; come la settima dalla sesta, la quarta dalla terza... In molte maniere camina il Basso, cioè ò continouato, ò per salto, ò con tirata continouata, ò con nere disgionte, se va continouato all' insù, si deue con la mano disopra venir all' in giù. ò continouatamente, ò con salto... (6 f.);

A. Banchieri, *Conclvsioni nel svono dell'organo* (Bologna 1609), *Decima conclvsione dilvcidata. Quattro maniere con le quali viene praticato il suono dell'Organo. Fantasia, Intauolatura, Spartitura, & Basso*: Alla spartitura si ricerca saper leggere sopra tutte le Chiaui, si per b.molle come b.quadro, buono orecchio, mano, & occhio, & à quelli, che l'occhio non serue così perfettamente sforzarsi di hauere buona intelligenza, & seguitare sempre la parte graue, con gl'accompagnamenti, che si diranno nel Basso continoato, ouero seguente (24).

Autoren aus Gebieten nördlich der Alpen, die weiterhin primär von einer kontrapunktischen Kompositionsart ausgehen, scheinen dagegen unter Baß noch um 1600 vorrangig die tiefe Gesangsstimme zu verstehen:

Fr. Beurhaus, *Erotematum mvsicæ libri duo* (Nürnberg 1580): Quid igitur Basis? Basis est cantio seu vox infima, per gravium sonorum systema inflexa, ideoque gravi virorum voce exprimenda (f. G 8);

vgl. auch die identische Formulierung bei R. Fludd, *Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia* (Oppenheim 1617, 209);

Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicae* ([Nürnberg 1607] Freiberg i.S. [8]1632): *Basis, Bassus* oder *Basso*, wird die unterste Stimme im Gesang genennet (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, 52).

Im frühen 18. Jh. wird die Baß-Gesangsstimme allerdings – in Umkehrung der historischen Entwicklung – als spezielle Form des Basses gedeutet, wie beispielsweise in einem J. Pepusch zugeschriebenen Traktat:

A Short Explication of such Foreign Words (London 1724): BASSO, is the Bass in general; tho sometimes in Pieces of Musick for several Voices, the Singing Bass is more particularly so called (14).

Im Franz. ist für die tiefe Gesangsstimme die Bezeichnung Basse chantante gebräuchlich, das ital. Äquivalent dazu ist Basso cantante:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): BASSO qu'on marque souvent par un simple B. veut dire BASSE. Les Italiens ne se servent guere de ce mot que pour la *Basse-Chantante*, ayant d'autres termes pour les Basses des Instrumens (7);

WaltherL (Lpz. 1732): *Basse chantante* (gall.) der Singe-*Bass* (78 b);
ders., Art. *Basso*: die Italiäner bedienen sich dieses Worts, oder auch nur des Buchstabens *B* fast allein beym Sing-*Bass*, weil sie für die Instrument-*Bässe* andere *terminos* haben; doch setzet *Penna lib. 2. c. 23. degli Albori Musicali* auch das *Epitheton, Cantante*, noch darzu (79 a);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Basse*: ...*Basse-chantante* est l'espèce de Voix qui chante la Partie de la Basse (43);
C. Gervasoni, *La scuola della musica* (Piacenza 1800) II, 5: La prima delle quattro parti della Musica vocale, quella a cui s'aspettano i suoni più gravi, si chiama il *Basso Cantante* (220).

(7) Seit dem 16. Jh. finden die Stimmenbezeichnungen alto und basso überdies Eingang in INSTRUMENTENSPEZIFISCHE KLASSIFIKATIONEN im Blick auf Saitenbezeichnung und Stimmwerkeinteilung.
Bei Saiteninstrumenten werden jeweils die tiefsten Saiten Basso genannt. So bezeichnet G. M. Lanfranco beispielsweise die beiden tiefsten Saiten der Lira, die im Oktavabstand gestimmt sind, mit „Basso acuto" und „Basso graue":

Scintille di musica (Brescia 1533): Hora e da sapere che ciascuna delle due piu graui chorde chiamiamo Basso: perche la seconda si accorda in ottaua con la prima (137).

Außerdem dienen die Zusätze „alto", „Contraalto", „Altus" oder „Alt" und „basso", „Bassus" oder „Baß" bei einer Instrumentenfamilie zur Kennzeichnung des Alt- und Baßinstruments eines Stimmwerks. In S. Virdungs *Musica getutscht* (Basel 1511) wird das tiefste Instrument aus der Familie der Flöten auch „Baßcontra" genannt (beispielsweise f. N). Die Begriffe Altus und Bassus kennzeichnen in der *Musica instrumentalis deudsch* von M. Agricola (Wittenberg 1529, f. viij' u. passim) jeweils die entsprechenden Instrumente des Stimmwerks, und in Lanfrancos Darstellung fungiert die Bezeichnung Basso etwa bei den „Violoni da tasti & da Arco" sowohl zur Kennzeichnung der jeweils tiefsten Saite als auch zur Benennung des tiefsten Instruments der Familie (142). Seltener ist in dieser Zeit offensichtlich die Bezeichnung „Contraalto", die Lanfranco für eine unisono mit dem Tenor-Instrument gestimmte Violone verwendet:

Or chi con queste tre [sc. Soprano, Tenore, Basso] ui uolesse aggiungere il Contraalto, faccialo di chorda in chorda Vnisono col Tenore (142).

Andere Autoren übernehmen die Kennzeichnung der Instrumente durch den Zusatz der Stimmlagenbezeichnungen:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* I (Wittenberg 1614/15): *Bombyces*, Grosse Baß und andere Pommen [sic] (438); *Theorba*, ist wie ein grosse Baßlaute (439);
N. Gengenbach, *Musica Nova. Newe Singekunst* (Lpz. 1626): *Violone* Grosse Baßgeige (150);
Cl. Monteverdi, *Combatimento di Tancredi et Clorinda* (veröff. 1638): Gli ustrimenti, cioè quattro viole da brazzo, Soprano, Alto, Tenore, & Basso; & contrabasso da gamba, che continuerà con il Clavicembano, doveranno essere tocchi ad immitatione delle passioni del'oratione (zit. nach: S. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 147 a).

Daß alto Mitte des 17. Jh. als Bezeichnung des Altinstruments der Familie der Viola da braccio in einer *Symphonia pro chelybus omnibus numeris absolutissima. à 4. Duoi Violini, Alto, & Basso di Viola* von G. Allegri belegt ist, überliefert A. Kircher (*Mvsvrgia vniversalis*, Rom 1650, Bd. I, 487). Im Franz. benennt alto seit der 2. Hälfte des 18. Jh. – wahrscheinlich als Kurzform von ital. alto viola – die Bratsche (vgl. Eppelsheim 1961, 3).

(8) Seit dem frühen 18. Jh. werden Bassus, Basis und Baß generell als GRUND- ODER UNTERSTIMME EINES SATZES verstanden.
Der tiefsten Stimme eines Satzes kommt als Grundpfeiler und Stütze des harmonischen Verlaufs auch eine besondere Stimmführung zu – bevorzugt in tiefer Lage und mit großen Intervallschritten:

Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701): Basis vox quarta, vulgò Bassus, ità dicta, quòd in eam tanquam in Basim omnes inclinent voces. Est igitur hæc Vox propriè cujuscùnque concentûs vox infima, omnium reliquarum vocum sustentaculum & fulcimentum, gaudétque intervallis gravioribus, grandioribúsque, ùt quartâ, quintâ, & octavâ. In natura rerum respondet telluri (4);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* (Hbg 1710) I, 1 *Von der* Etymologiâ *d.* General-Basses, *oder woher Er also genennet werde*: Das Wort *Bassus* wird von einigen *derivirt* oder hergeführt von dem Griechischen Wort *Basis* so viel bedeutend als ein *Fundament* oder Grund eines Dinges. Andere führen es her von dem alten lateinischen Wort *Bassus*, welches so viel heissen sol/ als: *Profundus*, oder tieff. Wann nun das Wort *Bassus* allein genommen wird/ so wird dadurch verstanden die Grund-Stimme in der Music oder ein jeder *Bass*, welcher den tieffsten Thon hält/ es werde gleich dieser *Bass* gesungen/ oder auf einer *Violon, Fagot, Posaun*en oder andern *Instrument*en schlecht hin (wie er in eintzelen Noten vorgeschieben stehet) gespielet (f. A 3);
ibid. I, 2 *Von d.* Definition *oder Beschreibung* d. General-Basses: Ich nenne... den *General-Bass* das v o l l k o m m e n s t e F u n d a m e n t / zum Unterscheid der andern *Bässe*, die auf einer *Violon, Fagot*, und dergleichen Instrumenten mehr gespielet werden/ welche zwar auch eine Fundament-Stimme sind/ aber nicht so vollkommen als der *General-Bass*, weil sie nur einen eintzigen Thon auf einmahl von sich geben (f. A 3');
WaltherL (Lpz. 1732): Bassus (*lat.*) die Bass-Stimme, Grund-Stimme (79 b);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 44. Stück vom 30. 6. 1739: Und so gehören alle Auszierungen und Veränderungen der Melodie eigentlich in die Oberstimmen, und der Baß hat damit sehr wenig zu thun: weil er nur die Harmonie und den Zusammenhang erhalten und nachdrücklich machen muß (408);
M. Spiess, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg 1745): ...weilen, wie erst gemeldet worden, die *Harmonia* ein

Compositum ex *Materia* & *Forma* ist, kan man dem *Bass* wohl die Stelle der *Materiæ*: dem *Discant* aber die Ehr der *Formæ* von darum zueignen... Der *Discant* zwar als *Forma*, der edlere Theil, und fürtrefflichere, subtilere Stimm begibt sich gleichsam in die Schoos des *Bassi*, der da billich genennet wird, und *re ipsâ* auch ist *Fulcimentum*, und *Sustentaculum reliquarum vocum omnium*, ein Stütze, Untersatz und Pfeiler aller übrigen Stimmen (112 f.);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Basse*: La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise (42);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste*, Bd. I (Lpz. [2]1792), Art. *Baß*: Die Parthie, welche nur die tieffsten Töne der menschlichen Stimme hervorbringt, wird der Baß genennt; es sey, daß sie allein den Gesang führt, oder daß noch mehrere Stimmen zugleich singen. Ein solcher aus den tieffsten Tönen, bestehender Gesang wird ein *singender* Baß genennt. Der Name Baß aber wird auch, und gemeiniglich, der Parthie gegeben, die, ohne einen würklichen Gesang zu führen, diejenigen tiefen Töne angiebt, mit denen der, aus höhern Tönen bestehende Gesang, eine Harmonie macht. Ein solcher Baß also ist der Grund der Harmonie... Die... Reihe der tieffsten Töne des Tonstüks wird der begleitende Baß genennt, weil er die obern Stimmen immer begleitet, und gleichsam zum Maaße der Harmonie dienet: der singende Baß hingegen ist ein Gesang, dessen Töne in dem Umfange der tieffsten Menschenstimme liegen. Er hat eine ordentliche Melodie, die der begleitende Baß nicht hat... Es erhellet hieraus, daß in der heutigen Musik der Baß die wichtigste Parthie sey, welcher alle Stimmen untergeordnet sind (296 b ff.);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Baß*: ...3. bezeichnet man mit dem Worte B a ß die tieffste Stimme eines Tonstückes, sie mag vermittelst der menschlichen Stimme, oder vermittelst eines dazu schicklichen Instrumentes vorgetragen werden. In diesem Falle ist der Baß nichts anders, als die Folge der Grundtöne derjenigen Akkorde, die, an einander gereihet, die Harmonie eines Tonstückes ausmachen; daher wird er auch die G r u n d s t i m m e, oder *F o n d a m e n t o* genannt. Ein solcher Baß ist also die eigentliche Grundlage der Harmonie, denn er enthält diejenige Folge von Tönen, aus welchen diejenigen Töne der Melodie, zu welcher er gesetzt ist, harmonisch betrachtet, herfließen (217);
W. Hebenstreit, *Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Baß*: Der Baß ist die Basis des gesammten Harmoniegebäudes, und bei jedem Tonstück ein ganz wesentlicher Theil, dem alle übrigen Stimmen untergeordnet sind, und von dem die Harmonie, wie die Melodie ihre äußeren scharfen Umrisse erhalten... (78);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870): *Bass*... 2) Die tiefste oder unterste Stimme einer Harmonie oder eines Tonstücks, ohne Rücksicht, ob dasselbe für Singstimmen oder Instrumente oder beide zusammen gesetzt ist, oder ob die Stimme, welche zeitweilig die unterste, auch wirklich durch eine Bassstimme oder durch ein Bassinstrument vertreten ist. Denn der Baß einer Combination gleichzeitiger Stimmen kann recht wohl auch einer Viola oder Bratsche, einer Alt- oder Tenorstimme zufallen, sobald sie nur die tiefste der Tonverbindung ist (469);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Baß*: 3. Der tiefste Part einer Komposition selbst (vgl. Basis), welcher als Stütze, Grundlage der Harmonien eine besondere Art der Behandlung erfordert... Der Erfinder der Baßstimme im modernen Sinn ist V i a d a n a, sein *Basso continuo* ist eine wirkliche Stützstimme (74 a).

Demgegenüber bezeichnet der Grund- oder FundamentalbaßJ.-Ph. Rameaus (basse fondamentale) keine reale, sondern eine theoretisch konstruierte Stimme, die die Folge der Grundtöne von aufeinander folgenden Harmonien wiedergibt:

Traité de l'harmonie Réduite à ses Principes naturels (Paris 1722) II, 2, *Des Accords affectez aux Sons fondamentaux, & de leur progression*: LEs Sons, ou plûtôt les intervales affectez à la progression de la Basse fondamentale, doivent aussi l'accompagner par tout dans les parties qui s'unissent avec elle, mais avec une certaine discretion, que nous n'imposons point à la progression de la Basse qui en est le guide: En un mot, l'Accord parfait étant le premier & le seul qui se forme de la division de la corde, doit être aussi le seul qui convienne à chaque Son de cette Basse fondamentale; & si l'accord de la Septiéme ne peut en être excepté, ce n'est pas à dire que la Tierce ajoûtée à un accord parfait, dont celuy de la Septiéme est formé, ne pût être retranchée des accords, sans alterer pour cela la perfection de l'Harmonie; mais la diversité que cet accord y cause en y introduisant une certaine amertume, qui releve en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejetter, ne pouvant nous dispenser pour lors de la mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe qui subsiste toûjours dans le Son grave de l'Accord parfait (52).

IV. Im Zuge der Entwicklung der ital. Oper konnotieren contralto bzw. alto und basso seit um 1600 je eigene STIMMLICHE CHARAKTERISTIKA UND SPEZIFISCHE ROLLEN.

(1) Bereits im 16. Jh. gibt es in Zusammenhang mit der Entwicklung von der Lagenstimme zur Stimmlage vereinzelt KENNZEICHNUNGEN DER STIMMQUALITÄT einzelner Stimmen. Ein früher Beleg findet sich bereits Ende des 15. Jh. bei W. Brack:

Vocabularius rerum (Lpz. 1491): Bassa [vox] grob [tief] vnd nyder. et declinans (f. 36).

Andere Autoren übernehmen die stimmphysiologische Charakterisierung von Baß oder Alt (vgl. auch die Definition der Baßstimme bei G. Schilling oben, III. (1)):

H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556): Discantus tenera ac sonora uoce, Bassus uerò asperiori & crassiori canatur, Mediæ æquabili uoce suas modulationes efficiant, & extremis uocibus suauiter & concinnè se applicare studeant (f. Ss iij);
Ch. Butler, *Principles of musik* (London 1636): The Base is so called, becaus it is the *basis* or foundation of the Song, unto which all other Partes bee set: and it is to be sung with a deepe, ful, and pleasing Voice (41, Anm.).

(2) Offensichtlich aus enger Kenntnis der Oper heraus hat G. B. Doni den Stimmlagen von Alt und

Baß BESTIMMTE ROLLEN zugeschrieben. Jugendliche Hirten, Göttinnen oder die Furien der Unterwelt können für Doni durch den Contralto dargestellt werden, kräftige und bärtige Dämonen durch den basso profondo, antike Göttergestalten jedoch durch die höheren Männerstimmen Basso, Baritono oder Tenore:

Trattato della mvsica scenica (zw. 1633 u. 1635), in: *De' Trattati di Mvsica* II [=*Lyra Barberina* II], hg. von A. Fr. Gori (Florenz 1763), Cap. XXIX: Onde dove parlassero tre Pastori giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un Baritono, al secondo di un Tenore, e al terzo di un Contralto... Il Principe de' Demonj, perchè si suol figurare in forma grande, grossa, e barbuta, ottimamente se gli suole assegnare un Basso profondo, che tanto meglio gli starà, quando sarà più grave del Corista; cantando anco sopra qualche Instrumento di Tuono inferiore, e di suono stravagante... A Saturno, Giove, Nettunno, Vulcano, Giano, Ercole, e simili Dei favolosi, si devono attribuire le voci gravi, cioè Bassi, o Baritoni, ne' Tuoni eziandio inferiori al Corista, quando si potrà... A Marte parimente si potrà dare un Basso, o pure un Tenore gagliardo, e pieno (86);
Nelle Dee gentili parimente si può fare qualche differenza, come sarebbe, a quelle, che si figurano più attempate, o più virili il Tuono più grave, come a Cibele detta Maestra degl'Iddei; ed a Bellona Dea della Guerra il Contralto... Alle Furie infernali alcuni assegnano il Soprano naturale; ma non molto a proposito a giudizio mio; perchè più presto gli converrebbe un Falsetto, o anco un Contralto (87).

(3) Die Bezeichnung basso reagiert im 18. Jh. auf die bevorzugte Kopplung der tiefen Männerstimme an den TYPUS DES KOMISCHEN:

S. Mattei, *La filosofia della Musica o sia La Riforma del Teatro. Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*, Bd. III (Neapel 1781): Si è creduto, che la voce di basso non sia voce di galantuomo, e si è rilegata nel tèatro buffo; ma è voce più di galantuomo quella dell' eunuco? (zit. nach: H. Hucke, *Die neapolitanische Tradition in d. Oper*, in: Kgr.-Ber. New York 1961, 263);
E. Panofka, *Voci e cantanti* (Florenz 1871): I *Bassi comici*... derivano dai *Bassi cantanti* (37);
RiemannL (Lpz. 1882): Baß... 1) die tiefste der menschlichen Stimmgattungen. Man unterscheidet den tiefen (zweiten) Baß und hohen (ersten) Baß (Baßbariton...). Bezüglich der Klangfarbe unterscheidet man seriöse Bässe, deren Ton voll und mächtig ist, und Buffobässe, die meist etwas Schreiendes, minder Edles haben (73 f.);
J. Hey, *Dtsch. Gesangs-Unterricht* (Mainz 1887): In der komischen Oper aller nationalen Stylgattungen tritt er [sc. der Bassbuffo, den Hey vom Baß als dem „natürlichen Fundament des harmonischen Zusammenklangs" (32) unterscheidet] bedeutsam hervor... Nicht die getragene Cantilene in breiter, mächtiger Stimmentfaltung fällt ihm zu, sondern sein Vortrag bewegt sich vorzugsweise in den leichten Rhythmen eines kurzbetonten, glattfliessenden Textgesanges (33).

(4) Ebenso läßt die Bezeichnung Alt im 19. Jh. eine affektive Präzisierung erkennen, die aus der VERKNÜPFUNG MIT RELIGIÖSEN ASPEKTEN herrührt:

W. Hebenstreit, *Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Alt*: Diese Stimme hat etwas Rührendes, und eignet sich besonders für den Kirchengesang (35);
GaßnerL (Stuttgart 1849), Art. *Alt*: Dieses von neueren Componisten und Gesangslehrern mit Unrecht vernachlässigte Stimmfach ist in psychologischer Hinsicht von hoher Bedeutung; die Ausdrucksfähigkeit dieser seltenen Stimme ist so eigenthümlich, daß sie durch keine andere Gesangsstimme vollkommen ersetzt werden kann; ihr Klang... ist ernst, duldsam, herzlich, überirdisch, ächt romantisch; besonders charakterisirt den tiefen Alt (*Alto deciso*) eine weiche, ganz eigenthümliche Tonfülle und Stärke in den mittleren und unteren Tönen; keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöse Erhebung und Hingebung so entschieden aus; sie kann sogar jugendliche Manneskraft, romantischen Heldensinn repräsentieren; ja sie ist die versöhnende Geisterstimme aus höheren Welten (49 b).

Lit.: K. GUDEWILL, Art. Alt, MGG I; DERS., Art. Baß, MGG I; E. APFEL, Der Diskant in d. Musiktheorie d. 12.–15. Jh., Diss. Heidelberg 1953, maschr., NA als: Diskant u. Kontrapunkt in d. Musiktheorie d. 12. bis 15. Jh., Taschenbücher zur Musikwiss. LXXXII, Wilhelmshaven 1982; H. H. EGGEBRECHT, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden ²1968, 118–123; J. EPPELSHEIM, Das Orch. in d. Werken Jean-Baptiste Lullys, Tutzing 1961; CHR. STROUX, Art. Stimme, MGG XII; H. H. EGGEBRECHT, Art. Baß, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; B. GÖPFERT, Stimmtypen und Rollencharaktere in der dtsch. Oper von 1815–1848, Wiesbaden 1977; W. BRAUN, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh. II, Gesch. d. Musiktheorie VIII, 2, Darmstadt 1994; M. BEGHELLI, I trattati di canto ital. dell'Ottocento. Bibliografia - Caratteri generali – Prassi esecutiva – Lessico, Diss. Bologna 1995; S. EHRMANN-HERFORT u. TH. SEEDORF, Art. Stimmengattungen, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 1997

Arabeske

dtsch. Arabeske (engl. arabesque; franz. arabesque, rabesque; ital. arabesco, rabesco, rebesco; rudimentär rebesk), abgeleitet von ital. arabo bzw. arabesco (arabisch), das vermutlich Ende des 15. Jh. im Zuge der Übernahme islamischer Formen durch Künstler der Renaissance geprägt wurde; vermittelt über franz. arabesque wurde Arabeske Ende des 18. Jh. ins Deutsche übernommen.

I. Seit Mitte des 18. Jh. gilt Arabeske ausgehend von der ursprünglichen Bedeutung Ornament als eine ALLE KÜNSTE UMSPANNENDE UND DURCH AUTONOMIE UND ABSTRAKTION GEKENNZEICHNETE ÄSTHETISCHE GRUNDKATEGORIE, die durch Fr. Schlegels Übertragung von der bildenden Kunst auf Literatur und Philosophie zum Schlüsselbegriff einer universalen romantischen Gattungstheorie wird.

II. Im 19. Jh. verfestigt sich Arabeske als MUSIKBEZOGENER BEGRIFF.
(1) Aufgrund ihres ungegenständlichen Zugs und ihres autonomen Linienspiels wird die Arabeske der bildenden Kunst von der Ästhetik Ende des 18. Jh. als VISUELLES ANALOGON ZUR MUSIK, insbesondere zur Instrumentalmusik, erkannt.
(2) Seit 1800 ist die Verwendung als TITEL von Kompositionen, mus. Werksammlungen und musikliterarischen Werken belegt.
(3) In der Kompositionstechnik bezeichnet Arabeske FIGURATION UND VERZIERUNG.
(4) An die Auffassung der frühromantischen Dichtungstheorie von Arabeske als „ältester und ursprünglichster Form der menschlichen Fantasie" (Fr. Schlegel) knüpfen H. Chr. Koch und E. Hanslick an, da sich für sie darin eine AUTONOM SCHAFFENDE, AMIMETISCHE, SPEZIFISCH MUSIKALISCHE INSPIRATIONSKRAFT manifestiert.
(5) Als Bezeichnung einer TANZPOSITION dient arabesque/Arabeske erstmals 1828.
(6) Cl. Debussy versteht unter Arabeske eine bestimmte STRUKTUR DER MELODISCHEN LINIENFÜHRUNG, die sich ornamental und gleichsam naturhaft entfaltet, ohne dabei auf einen spezifischen mus. Charakter oder Affekt zu verweisen.
(7) Unter arabesk-Musik wird eine besondere ART DER TÜRKISCHEN UNTERHALTUNGSMUSIK seit etwa 1970 verstanden.

I. Seit Mitte des 18. Jh. gilt Arabeske als eine ALLE KÜNSTE UMSPANNENDE UND DURCH AUTONOMIE UND ABSTRAKTION GEKENNZEICHNETE ÄSTHETISCHE GRUNDKATEGORIE, die durch Fr. Schlegels Übertragung von der bildenden Kunst auf Literatur und Philosophie zum Schlüsselbegriff einer universalen romantischen Gattungstheorie wird.
Arabeske bezeichnet ursprünglich ein Ornament, das seinen Ursprung nicht in der islamischen Kunst hat, sondern Dekorationsgut der hellenistischen Antike ist und dort mit seinem stilisierten Laub- und Rankenwerk zur Füllung langrechteckiger Architekturteile diente (vgl. J. H. Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wiss. u. Künste* II, Halle u. Lpz. 1732, Art. *Arabesques oder Rabesques*, 1091). Die Entstehung solcher Ornamente im Orient ist möglicherweise im Zusammenhang mit dem islamischen Bilderverbot zu sehen. Im 16. Jh. gelangte das Ornament durch das orientalische Kunsthandwerk nach Europa (vgl. *Lexikon arabische Welt*, hg. von G. Barthel u. K. Stock, Darmstadt 1994, Art. *Arabeske*, 50 b f.). Dieses Ornament hat seine dekorative Hauptfunktion in Architektur und Malerei. Bis ins 18. Jh. wurden die Begriffe Arabeske, Maureske und Groteske synonym im Sinne dekorativer Zierformen aufgefaßt (vgl. J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung u. Verdeutschung d. unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Braunschweig 1801, II, 391; W. Kayser, *Das Groteske*, Oldenburg 1957, 52 f.) und gelegentlich unter der Bezeichnung ‚à la grecque' zusammengefaßt. Seit Ende des 19. Jh. differenziert die Kunstwissenschaft die drei Begriffe in ihrem Verhältnis zueinander. Sie unterscheidet Arabeske als vorwiegend naturalistisch-vegetabiles Ornament, in das auch Köpfe, Masken oder Figuren eingefügt sein können, von der strenger stilisierten Maureske aus linearem Pflanzenornament. Groteske dagegen ist durch eine stärkere Einbindung menschlich-phantastischer Gebilde in das Rankenwerk charakterisiert (vgl. G. Binding, *Architektonische Formenlehre*, Darmstadt [4]1987, 169 b u. 178 a; L. Pulvermacher, Art. *Arabeske*, in: *Reallexikon zur dtsch. Kunstgesch.* I, Stuttgart 1937, 899; E. H. Gombrich, *Ornament u. Kunst. Schmucktrieb u. Ordnungssinn in d. Psychologie d. dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, 290 ff.).
Im Kontext der ‚Arabesken'-Mode Mitte des 18. Jh., die durch die Ausgrabungen der antiken Wandmalereien in Pompeij und Herkulaneum ausgelöst wurde, gilt Arabeske als eine alle Künste umspannende ästhetische Grundkategorie, die zunächst wesentliche Gebote der Aufklärungsästhetik (Nachahmung der Natur, Einheit in der Mannigfaltigkeit) in Frage stellte. Als ein „Werk der Laune, wo schlechterdings keine Ausdeutung weiter möglich ist" (K. Ph. Moritz, *Vorbegriffe zu einer Theorie d. Ornamente* [1793]; *Schriften zur Ästhetik u. Poetik*, hg. von H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, 211), und als Produkt „zügellosester Einbildungskraft" (A. Riem, *Ueber d. Arabeske*, Monatsschrift d. Akad. d. Künste u. Wiss. zu Berlin, Bd. II, Bln 1788, 128) trägt die Arabeske das Gepräge des Phantastischen und Willkürlichen, was sie zu einem

in Kunstkritik und Ästhetik des 18. Jh. umstrittenen Phänomen macht:

Moritz, *Vorbegriffe...*, loc. cit.: Durchbrochene und eingelegte Arbeit, Mosaiken, Grotesken, und Arabesken, sind Spielarten des Geschmacks, wo die Mannichfaltigkeit das Herrschende und die Einheit ihr untergeordnet ist (212); vgl. auch *Allgemeine dtsch. Real-Encyklopädie für d. gebildeten Stände. Conversations-Lexikon* I (Lpz. [10]1851), Art. *Arabeske*, zit. unten, II. (1).

Die Kontroverse im 18. Jh. wird im Spannungsfeld zwischen der Auffassung von Arabeske als vieldeutige Hieroglyphe mit umfassendem Verweisungscharakter oder als bloßes, schmückendes Ornament ausgetragen (vgl. W. Busch, *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung u. Stilisierung in d. dtsch. Kunst d. 19. Jh.*, Bln 1985, 47 f.).

Goethe zählt 1789 Arabeske zur „subordinierten" Kunst und legitimiert sie ästhetisch als eine Form der Gebrauchskunst spielerischen Charakters mit der Funktion, den Blick des Betrachters auf die Bildmitte zu lenken und „der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen" zu dienen:

Von Arabesken (Der Teutsche Merkur, Februar 1789): Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen, besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, sondern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen (Gesammelte Werke XIII, Zürich 1954, 64).

Mit I. Kants Erläuterung der „freien Schönheit" am Beispiel der „Zeichnungen à la grecque" wird Arabeske zum Inbegriff ästhetischer Autonomie. Kant unterscheidet die „freie Schönheit" von der „anhängenden Schönheit". Arabeske (der Ausdruck fällt nicht, ist aber gemeint) zählt er zu den „freien Schönheiten", deren Beurteilung der „bloßen Form nach" erfolge und deshalb das Geschmacksurteil rein, d. h. ohne unmittelbaren Sinnenreiz und ohne Bezug auf einen Begriff sei:

Kritik d. Urteilskraft (Bln u. Libau 1790), § 16: So bedeuten die Zeichnungen à la greque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u. s. w. für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik *Phantasien* (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen (ed. Weischedel, Werke V, Wiesbaden 1957, 310);
vgl. auch Fr. Ast, *System d. Kunstlehre oder Lehr- u. Hdb. d. Ästhetik* (Lpz. 1805): ...die Arabeske ist gleichsam die logische Construction, das inhaltsleere Spiel des Schönen (87).

Durch Fr. Schlegels Übertragung des Begriffs von der bildenden Kunst auf Literatur und Philosophie gilt Arabeske als Schlüsselbegriff einer universalen romantischen Gattungstheorie (vgl. G. Oesterle, Art. *Arabeske*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* I, Stuttgart u. Weimar 2000, 279 a ff.; W. Secker, Art. *Arabeske*, in: *Historisches Wörterbuch d. Rhetorik* I, Tübingen 1992, 849 f.). Arabeske benennt eine romanartige poetische Gattung, die alle anderen Gattungsformen in sich aufnimmt und zugleich Theorie des Romans und Roman in einem ist. Das Arabeske bedeutet in philosophischer Hinsicht eine Denk- und Reflexionsweise in Paradoxien: die Vereinbarung des Unvereinbaren, „die Synthese der absoluten Gegensätze in einer Erscheinung" (Secker, loc. cit., 850). Arabesk meint aber auch ein Stil- und Strukturprinzip, zu dem erzähltechnische Mittel wie Kontrast, Mannigfaltigkeit, Wortspiele, Parodie, Karikatur, Digression und eine phantastische Kombinatorik von Zeiten und Räumen zählen (vgl. K. K. Polheim, *Die Arabeske*, München 1966, 23 f.).

Arabeske charakterisiert in der Nachfolge Schlegels seit 1800 verschiedentlich als Titel oder Untertitel den beiläufigen, märchenhaften, legendenhaften, wunderlichen, phantastischen, spielerischen, ironischen, grauenhaften oder düsteren Charakter eines literarischen Werks sowie dessen formal lockere Fügung (vgl. etwa L. Tieck, *Merkwürdige Lebensgesch. Sr. Majestät Abraham Tonelli. Eine Arabeske* [1798]; J. F. Fries, *Sehnsucht u. eine Reise ans Ende d. Welt: eine Arabeske* [1820]; N. Gogol, *Arabeski* [1835]; K. L. Immermann, *Münchhausen: eine Gesch. in Arabesken* [1838–40]; E. A. Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque* [1840]).

In der bildenden Kunst wird um 1800 Arabeske zum Paradigma einer experimentellen Konzeption des romantischen Bildes. Ph. O. Runge entwickelte die frühromantische Arabesk-Auffassung künstlerisch und gedanklich dreifach weiter. Er umgab ornamentale Innenbilder mit einem figurativen Rahmen, der nicht dekorativ ist, sondern die Möglichkeit wechselseitiger Verweisungen zwischen Innen und Außen eröffnet (vgl. etwa *Die Zeiten*, 1807); er entwickelte im Dialog mit Cl. Brentano das Konzept von Arabeske als kontrapunktischer Randzeichnung zu einem Gedicht, und schließlich entwarf er die Idee von Arabeske als ein alle Künste vereinigendes Gesamtkunstwerk (vgl. Busch, *Die notwendige Arabeske...*, loc. cit., 52 f.).

Eng verknüpft ist Arabeske seit Schlegel mit der Vorstellung von Abstraktion. Der Aspekt des Abstrakten wurde insbesondere von der Kunstwissenschaft hervorgehoben. Auf ihn haben sich auch die Dichtungstheorie insbesondere des franz. Symbolismus und die Malerei der Moderne berufen. Bereits für Schlegel war Arabeske der Inbegriff der absoluten und reinen Malerei: „Arabesken sind die absolute (*absolut* Fantastische) Mahlerei" (*Literary Notebooks 1797–1801*, hg. von H. Eichner, London 1857, Nr. 977, 107); „Reine Pictur nichts als Arabeske" (ibid., Nr. 2117, 210).

A. Riegl, für den sich in der Arabeske der orientalische „Geist der Abstraktion" (*Stilfragen*, Bln 1893, 267) offenbart, und Spengler heben auf den abstrakten, antinaturalistischen und ungegenständlichen Zug dieses Ornaments ab:

Riegl, *Stilfragen*, loc. cit.: War das Ziel der griechischen Künstler eine Verlebendigung der Palmettenranken, so erscheint als dasjenige der sarazenischen Künstler umgekehrt die Schematisirung, Geometrisirung, Abstraktion (267);
Wir haben somit einen neuerlichen antinaturalistischen Zug zu verzeichnen, der für die Arabeske geradezu charakteristisch geworden ist (285);
O. Spengler, *Der Untergang d. Abendlandes* (München 1918–22): ...und endlich entsteht in der ganzen persisch-vorderasiatischen Welt bei steigender Bewegtheit und mit verwirrender Wirkung die *Arabeske*. Sie ist, antiplastisch bis zum Äußersten, dem Bilde wie dem Köperhaften gleich feindlich, das eigentlich magische Motiv. Selbst unkörperlich, entkörpert sie den Gegenstand, den sie in endloser Fülle überzieht (Ausgabe München 1972, 279).

H. Matisse bezeichnet die zum Selbstzweck gewordene Linie als Arabeske (*Farbe u. Gleichnis. Gesammelte Schriften*, Zürich 1955, 53, 65 f., 96 u. 145), und van de Velde erkennt in der Linie und der Arabeske als ursprünglichen, ungegenständlichen, gefühlsdynamischen Ausdrucksformen die Vorbilder einer neuen Malerei:

H. van de Velde, *Essays* (Lpz. 1910), *Die Linie*: Die mykenische Linie und die Arabeske sind die Vorbilder der Linie, die nach einer Entwicklung strebt, in der sie ihre höchste Form – d. h. das Ornament, durch eigene Mittel kundgibt! Sie sind die Vorbilder der neuen Ornamentik! Eine Linienstruktur, die rhythmisch und nach dynamischen Gesetzen aufgebaut war, schuf bei dem mykenischen Ornament Zwischenräume, in denen dann spontan andere Linien erschienen, die man erst nachträglich in naturalistische Wesen und Dinge umwandelte, erst nachdem die bestimmenden Kräfte der Linien, welche die leeren Zwischenräume geschaffen, ein abstraktes, rhythmisches Schema festgestellt hatten (54).

Ch. Baudelaire erblickt in der Arabeske als einer abstrakten, sinnfreien Lineatur das Vorbild für eine von eindeutigen Sinnbezügen gelöste dichterische Form, die St. Mallarmé als „la totale arabesque" bezeichnet (*La musique et les lettres* [publ. 1894]; Œuvres complètes II, Paris 2003, 68; vgl. H. Friedrich, *Die Struktur d. modernen Lyrik*, Hbg 1956, 57 f. u. 128).

II. Im 19. Jh. verfestigt sich Arabeske als MUSIKBEZOGENER BEGRIFF.

(1) Aufgrund ihres ungegenständlichen Zugs und ihres autonomen Linienspiels wird die Arabeske der bildenden Kunst von der Ästhetik Ende des 18. Jh. als VISUELLES ANALOGON ZUR MUSIK, insbesondere zur Instrumentalmusik, erkannt.
In der *Kritik d. Urteilskraft* trifft I. Kant (zit. oben, I.) die Unterscheidung zwischen „freier" und „anhängender Schönheit". Er zählt die Arabeske zu den „freien Schönheiten" und stellt ihnen eine spezifische Form der Musik zur Seite, die er als „*Phantasien* (ohne Thema)" bezeichnet (→ *Fantasia* I. (6)). Darunter versteht er Musik, die frei von Bezugnahmen auf Außermusikalisches, Gegenständliches oder Begriffliches ist. Damit ist Arabeske als Chiffre für die absolute Musik eingeführt. Daran knüpft Fr. Schlegel an: „Arabeske eben das in Pictur, was Fantasie im Musikalischen?" (*Fragmente zur Poesie u. Lit.* I [1800–1801], Fragment 15; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. XVI, Paderborn 1981, 342). Novalis zieht die Verbindung noch enger, indem er die Arabeske nicht mit Musik vergleicht, sondern Arabeske und Musik gleichsetzt, Arabeske als gleichsam musikalisierte Malerei auffaßt: „Die eigentlich *sichtbare* Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc." (Notiz 1799; ed. Kluckhohn/Samuel, *Schriften* III, Darmstadt [2]1968, 559). H. G. Nägeli bescheinigt der Arabeske, daß sie im Betrachter „eine musikalische Stimmung" erzeuge (*Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung d. Dilettanten*, Stuttgart u. Tübingen 1826, 45). Der besondere mus. Charakter der Arabeske, ihr Zug zum Spielerischen, ihr ästhetischer Selbstzweck und ihre Entpflichtung vom Gebot der Gegenständlichkeit werden auch um die Mitte des 19. Jh. betont:

Allgemeine dtsch. Real-Encyklopädie für d. gebildeten Stände. Conversations-Lexikon I (Lpz. [10]1851), Art. *Arabeske*: F. Schlegel nennt die Arabeske die älteste und ursprünglichste Form der Phantasie; denn sie hat es nicht, wie sonst die bildende Kunst, mit der Auffassung und Darstellung einer bestimmten Gestalt zu thun. Sie ist das musikalische Wiegen der Linie in sich. In der Arabeske spielt die Linie mit sich selbst, sie erfreut und genießt sich gleichsam in der Unendlichkeit all ihrer möglichen Wandlungen und Verschlingungen. Die Arabeske ist losgelöst von allen Forderungen der Naturwahrheit. Sie gehört der Phantastik an; sie ist das Märchen der bildenden Kunst. Sie hat in der Mischung und Zusammensetzung ihrer Formen kein anderes Gesetz als die Willkür genialer Erfindung (577 f.).

Mit J. K. Fr. Triests Unterscheidung von „reiner" und „angewandter Musik" hält Arabeske um 1800 Einzug in die musikästhetische Diskussion. Triest sieht sich veranlaßt, das neue Paradigma einer „reinen Musik", zu der er eine Parallele in Raphaels Arabesken sieht, gegenüber dem Vorwurf zu verteidigen, bloße „zwecklose Spielerey" zu sein. Die spezifische Schönheit der „reinen Musik", die für Triest die kontrapunktische Musik Bachs beispielhaft verkörpert, beruhe darauf, daß sie keiner außermus., sondern einer ästhetischen, kunstimmanenten Idee gehorche:

Bemerkungen über d. Ausbildung d. Tonkunst in Deutschland im 18. Jh. (AmZ III, 1800/01): Wollte man nichts für ächte Musik gelten lassen, als was die Empfindungen eines Subjekts bestimmt darstellt (obgleich dies der ursprüngliche und auch höchste Zweck der Tonkunst ist) so wäre damit allen gesanglosen Kompositionen (wie in der Mahlerey Raphaels Arabesken und andern beziehungslosen Kunstspielen) der Stab gebrochen; und so möchten wohl alle oder doch die meisten Sonaten, Fugen, Konzerte,

Sinfonien u. s. w., zwecklose Spielereyen seyn. Aber nein, die Musik vergnügt und mit Erlaubniß der Philosophen – kultivirt, obgleich nicht so handgreiflich wie in der Kirche und auf dem Theater, auch durch solche Werke das Gemüth, die nichts weiter sind als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäßigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht. Dies verstehe ich unter *reiner* Musik, wozu man sogar alle Gesangstücke rechnen kann, bey denen der Text nichts sagt, indem er nur als Vehikel zum Gebrauch der Singstimme dient (227 f., Anm.).

Nägeli dagegen greift die Vorstellung vom Chaos und die paradoxe Denkfigur einer „künstlich geordneten Verwirrung" (Fr. Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, hg. von J. Minor, Bd. II, Wien 1906, 375) auf, Attribute, die die frühromantische Dichtungstheorie der Arabeske zuschrieb:

Johann Sebastian Bach (Ms. um 1806/07): ...am allerauffallendsten sind die Contraste in der 6ten Suite gehauft. Die Elemente der Harmonie und Melodie sind selbst in Aufruhr gebracht und in der Schluß-Gigue bis zur höchsten Empörung getrieben. Aber auch in diesem Chaos waltet sichtbar der schaffende Geist und ordnet es zu einem wunderbaren Kunstgebilde, das mit einer romantischen Dichtung oder mit einem Kranze Raphaelischer Arabesken gleichen Rang behauptet (ed. Birkner, Zürich 1974, 9 f.).

Wenn F. Hand den Vergleich von Arabeske und Fantasie erwähnt, bezieht er sich ebenfalls unverkennbar auf Schlegel. Kontrastreichtum und eine von formalen Mustern unabhängigere, ungebundene künstlerische Imaginationskraft sind für ihn Merkmale, die Arabeske und Fantasie miteinander verbinden:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1841): C a p r i c c i o oder C a p r i c e, deren Inhalt ein humoristisches Tongemälde ausmacht und sich von der Phantasie durch Häufung der Gegensätze oder Contraste, durch Verbindung verschiedenartiger Motiven, durch die Combination anscheinlich heterogener Theile unterscheidet, und in kühnen Gängen bis zum Seltsamen und Barocken vorzuschreiten wagt, so daß man den Charakter phantastisch nennen kann. Dennoch wird die Phantasie durch den Eigensinn der Laune und durch die Contraste bedingt und daher im freien Fluge beschränkt. Man hat sie der Arabeske in der Malerei gleich gestellt, ohne zu berücksichtigen, daß dieser die Selbständigkeit eines Kunstwerks abgeht (302 f.).

E. Hanslick greift Arabeske erneut als Modell einer reinen, autonomen mus. Form auf. Damit kommt die Begriffsgeschichte im deutschsprachigen Raum zu einem vorläufigen Abschluß. Mit Arabeske bringt Hanslick seine Auffassung einer autonomen, amimetischen, der Affektdarstellung entbundenen und von außermus. Bezügen freien Form und Formbildung zum Ausdruck. Als Chiffre einer Ästhetik des „spezifisch Musikalischen" (C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, 84), dessen Schönheit „einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt" (Hanslick, *Vom Mus.-Schönen*, Lpz. 1854, 32), und damit als ein Gegenbegriff zur Gefühlsästhetik impliziert Arabeske eine Auffassung von mus. Form als einem Organismus, der sich gleichsam vegetabil entfaltet und in steter „Selbstbildung" begriffen ist:

In welcher Weise uns die Musik s c h ö n e F o r m e n ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns recht treffend ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: die A r a b e s k e. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelnheiten, und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unsern Augen entstehend. Wie die starken und die feinen Linien einander verfolgen, aus kleiner Biegung zu prächtiger Höhe sich heben, dann wieder senken, sich erweitern, zusammenziehen und in sinnigem Wechsel von Ruhe und Anspannung das Auge stets neu überraschen! Da wird das Bild schon höher und würdiger (32 f.).

Mit Arabeske verweist Hanslick auf die Selbstreferenzialität der Musik, die sich der begrifflichen Fixierung entzieht:

Der Arabeske gegenüber ist dennoch die Musik in der That ein B i l d, allein ein solches, dessen Gegenstand wir nicht in Worte fassen und unsern Begriffen unterordnen können. In der Musik ist Sinn und Folge, aber m u s i k a l i s c h e; sie ist Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu ü b e r s e t z e n nicht im Stande sind (35).

A. Wellek löst den Begriff aus dem ästhetisch-normativen Kontext, in dem er bei Hanslick steht, da er – unter der Erfahrung der mus. Moderne – eine strikte Gleichsetzung von Arabeske mit dem Mus.-Schönen ablehnt. Wellek ordnet Arabeske der „Spielmusik" zu und verwendet den Ausdruck als Oppositionsbegriff zu Ausdrucksmusik:

Musikpsychologie u. Musikästhetik ([Ffm. 1963] Bonn ³1982): Je nach dem Grade, in dem eine Musik von dem persönlichen Ausdruckswillen eines Schöpfers erfüllt und gestaltet ist, treten die aller Musik unmittelbar anhaftenden physiognomischen oder Ausdrucksqualitäten in den Vordergrund und werden zum eigentlichen ästhetischen Anliegen der Musik, ja zum Ziel der Darstellung und folglich... mehr oder minder darstellerisch überformt. Ist dies der Fall, so spricht man (mit Hervorhebung) von Ausdrucksmusik. Diese ist Gegenbegriff zu Spiel-, Ornament- oder Formalmusik, „musikalischer Arabeske" oder zum Ludus tonalis (wie HINDEMITH eine seiner Arbeiten betitelt).
Es sollte freilich nicht übersehen werden, daß solches „Spiel" (wie schon oben kurz vermerkt) nicht immer und notwendig dem „Musikalisch-Schönen" zugewandt sein muß, welches der Formalästhetik HANSLICKS als Titel und Motto dient (206).

(2) Die ab 1804 in Dresden in 30 Heften erscheinende und in H. Chr. Kochs *Kurzgefaßtem Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807, 34) erwähnte Sammelpubl. *Mus. Arabesken. Lieblingsstücke aus d. neuesten Opern für Clavier u.*

Gesang, G. Nicolais *Arabesken für Musikfreunde* (Lpz. 1835), R. Schumanns *Arabeske* für Klavier op. 18 (1838/39) wie auch C. M. von Webers Romanfragment *Tonkünstlers Leben. Eine Arabeske* (1827/28) belegen die Verwendung des Begriffs als TITEL von Kompositionen, mus. Werksammlungen und musikliterarischen Werken. Als Titel für Klavierstücke, die der Gattung des lyrischen Klavierstücks bzw. des Charakterstücks zuzurechnen sind, begegnet Arabeske erstmals mit Schumanns op. 18, für das Schumann zunächst den Titel „Guirlande" erwogen hatte. Die Titelgebung Arabeske verweist laut M. J. Brown auf die „conception of the arabesque as a piece in which the composer aims at a decorative rather than emotional effect" (Art. *Arabesque*, New GroveD, London 1980, I, 513 a). Weitere Klavierkompositionen, die die von Schumann geprägte Titelbezeichnung aufgreifen, stammen von St. Heller (*Quatre Arabesques* op. 49, 1844; *Arabesque*, in: *Petit Album. Six Pieces pour piano* op. 134, 1872), N. W. Gade (*Arabeske* op. 27, 1854), Fr. Burgmüller (*Arabeske*, in: *25 leichte Etüden* op. 100, Mitte 19. Jh.), A. Glasunow (*Arabeske*, 1883), A. Ljadow (*Arabeske*, op. 4 Nr. 4, 1883), Cl. Debussy (*Deux Arabesques*, 1890/91), M. Reger (*Arabeske*, in: *Aus meinem Tagebuche* op. 82, H. 4, 1904/12), J. Sibelius (*Arabesque*, in: *13 Stücke für Klavier* op. 76, 1914), L. Ornstein (*Arabesque* op. 42, 1920), M. Moszkowski (*Arabesques* op. 61 Nr. 1–3, vor 1934) und A. Logothetis (*Klangfelder u. Arabeske* für Klavier u. Tonband, 1976). Als Titel von Orchesterwerken begegnet der Ausdruck bei Fr. Delius (*An Arabesque*, 1911) und E. Wolf-Ferrari (*Arabesken* op. 22, 1940).

(3) Als kompositionstechnischer Ausdruck bezeichnet Arabeske FIGURATION UND VERZIERUNG:

H. von Bülow, *Beethoven's Werke für Pianoforte solo von op. 53 an in kritischer u. instructiver Ausg.* ([Stuttgart 1877] Stuttgart u. Bln 1902): Eine vollendete Ausführung dieser wahrhaft überirdischen Metamorphose dieses Themas [sc. *Adagio* aus op. 106, Takt 87 ff.] ist nur denkbar nach einem vollständigen Hineinleben in das kleinste Detail. Der Spieler vergleiche zuvörderst die Variation Takt für Takt mit der ersten Fassung des Themas. Bevor man diese unvergleichlich seelenvolle Arabeske sich nicht bis zum Auswendigkönnen – ohne irgendwelchen Gedächtnisfehler – assimiliert hat, ist an eine bewußtvoll correkte (d. h. hier: schöne) Reproduktion nicht zu denken (47);
E. Prout, Art. *Arabesque*, GroveD I (London 1879): The word ‚Arabesque' is sometimes used by writers on music to express the ornamentation of a theme (80 b);
H. Engel, Art. *Diminution*, MGG III (1954): Heute wird die überreiche Diminution, außer bei Primitiven und exotischen Kulturvölkern, bei den nahen Orientvölkern, insbesondere bei den Arabern ausgeübt (Arabeske, Begriff, den H. G. Nägeli in die Ästhetik brachte, als ausdruckslose Tonranke, Äußerung reinen Spieltriebes), aber auch bei allen nördlichen Mittelmeervölkern, Spaniern, Italienern, Balkanvölkern (490);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Arabeske*: ...reiche Figuration und Verzierung einer Melodie (45 a);
M. J. E. Brown, Art. *Arabesque*, New GroveD (London 1980): In music the term was implied in, if not applied to, three musical devices: (1) the contrapuntal decoration of a basic theme, e. g. the obbligato to the chorus ‚Jesus bleibet meine Freude' in Bach's cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*...; (2) an elaboration by *gruppetti*, scale figures, etc. of the theme itself which was to lead to the variation techniques of the 19th century – an excellent example is Schubert's Andante in A...; (3) a rapidly changing series of harmonies which decorate, without furthering, a point in the progress of a composition, such as we find in, for example, the nocturnes of Field and Chopin (I, 512 b).

Werkanalytische Einzeluntersuchungen vor allem zu R. Schumanns *Arabeske* op. 18 haben mit Rückgriff auf Schlegels Poetik gezeigt, daß die Arabeske als mus. Form- und Strukturprinzip folgende Momente einschließt: motivische Verknüpfungen und formale Diskontinuitäten (J. Daverio, *Schumann's „Im Legendenton" and Friedrich Schlegel's Arabeske*, 19th Cent. Music XI, 1987, 150 ff.), Wiederholungsstrukturen (U. Kranefeld, *„...es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander." Robert Schumanns Arabeske op. 18 zw. Ornament u. Hieroglyphe*, Correspondenz. Mitt. d. Robert-Schumann-Ges. Düsseldorf XXIII, 2000, 4 ff.), Vermeidung eines Themenbezugs und die Verschachtelung von Rahmen und Gerahmtem (K. R. Nonnenmann, *„Variationen, aber über kein Thema". Die romantische Arabeske als ästhetische Kategorie in Robert Schumanns op. 18*, Mf LIV, 2001, 243 ff.). F. Celestini bezeichnet das am Beispiel von A. Schönbergs Streichquartett op. 7 beobachtete Prinzip, „Form aus der motivischen Verwandlung ‚heraus wuchern' zu lassen" als arabesk (*Die Unordnung d. Dinge. Das mus. Groteske in d. Wiener Moderne (1885–1914)*, BzAfMw LVI, Stuttgart 2006, 144).

(4) Für die frühromantische Dichtungstheorie stellt sich die Arabeske als die „älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie" dar (Fr. Schlegel, *Gespräche über d. Poesie*; Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. II, Paderborn 1967, 319). An diese produktionsästhetische Sichtweise knüpfen Koch und Hanslick insofern an, als sich für sie in der Arabeske eine AUTONOM SCHAFFENDE, AMIMETISCHE, SPEZIFISCH MUSIKALISCHE INSPIRATIONSSKRAFT manifestiert (vgl. L. Schmidt, *Arabeske. Zu einigen Voraussetzungen u. Konsequenzen von Eduard Hanslicks mus. Formbegriff*, AfMw XLVI, 1989, 105; D. Glatt, *Zur gesch. Bedeutung d. Musikästhetik Eduard Hanslicks*, München 1972, 51). Während Koch – der frühromantischen Dichtungstheorie nahestehend – das Willkürlich-Phantastische akzentuiert, liegt bei Hanslick der Nachdruck auf dem zeitlich-prozessualen Vorgang des mus. gestaltenden Denkens:

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Arabesken*: Die Arabesken sind eigentlich ein Gegenstand

der Malerey, und gehören zu dem Lächerlichen, welches aus den Gestalten hervorgehet; wenigstens haben sie damit die Widersinnigkeit gemein...
Sollen demnach Tonstücke sich unter dem Titel Arabesken behaupten, so müssen sie Ausflüsse einer muthwillig scherzenden Phantasie sein (34);
E. Hanslick, *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. 1854): Denken wir uns vollends diese lebendige Arabeske als thätige Ausströmung eines künstlerischen Geistes, der die ganze Fülle seiner Phantasie unablässig in die Adern dieser Bewegung ergießt, wird dieser Eindruck dem m u s i k a l i s c h e n nicht sehr nahekommend sein? (33).

(5) Als Bezeichnung einer TANZPOSITION dient arabesque/Arabeske erstmals 1828:

C. Blasis, *The Art of Dancing* (London [1828 als *The Code of Terpsichore...*] ²1831) V: Nothing can be more agreeable to the eye than those charming positions which we call *arabesques*, and which we have derived from antique basso relievos, from a few fragments of Greek paintings, and from the paintings in fresco at the Vatican, executed after the beautiful designs of Raphael...
Our dancing-masters have also introduced this term into their art, as expressive if the pituresque groups which they have formed of male and female dancers, interlaced in a thousand different manners, one with another, by means of garlands, crowns, hoops entwined with flowers, and sometimes ancient pastoral instruments, which they hold in their hands. These attitudes, so diversified and enchanting, remind us of the beautiful Bacchantes that we see on antique basso relievos, and by their aerial lightness, their variety, their liveliness, and the numberless contrasts they successively present, have, in a manner, rendered the word *arabesque* natural and proper to the art of dancing. I may flatter myself in being the first to give the precise meaning of this expression, as applied to our art... (74 f.);
Th. Hentschke, *Allgemeine Tanzkunst* (Stralsund 1836): Arabesken sind die bildsamen Attitüden nach den Mustern antiker Basisreliefs oder der Arabica ornamenta, d.h. aus Pflanzen, Blumen und menschlichen Formen zusammengesetzte Verzierungen auf dem Fries eines Täfelwerks u.a.m., die von den Arabern oder Mauren herrühren sollen und Aehnlichkeit haben mit den Metamorphosen der griechischen Mythe[n]. Die Nachbildungen solcher Formen heißen Arabesken und sind ihrer Balancen halber die schwierigsten Attitüden (189);
G. Desrat, *Dictionnaire de la Danse* (Paris 1895), Art. *Arabesque*: En danse, ce mot implique l'idée d'une ou plusieurs poses du corps, poses qui peuvent varier à l'infini comme les attitudes... Les arabesques servent principalement à trahir l'envie, la colère, le mépris, le dédain, aussi bien que la joie et l'orgueil (20 f.);
Encyclopédie de la musique I (Paris 1958), Art. *Arabesque*: C'est aussi une figure de danse employée fréquemment dans les ballets romantiques et modernes... (289 a).

(6) In Cl. Debussys ästhetischem Denken und seinen Kompositionen bildet der Begriff Arabeske eine zentrale Kategorie und erhält ergänzende Bedeutungskonnotationen. Der Ausdruck ist eng verknüpft mit seiner Rezeption J. S. Bachs und der Clavecinisten. Unter Arabeske versteht Debussy primär nicht die verzierende Ausschmückung einer Melodie, sondern eine spezifische STRUKTUR DER MELODISCHEN LINIENFÜHRUNG, die sich selbsttragend, ornamentartig, organisch und gleichsam naturhaft entfaltet, ohne dabei auf einen spezifischen mus. Charakter oder subjektiven Affekt zu verweisen. U. Mahlert weist darauf hin, daß der von Debussy in diesem Zusammenhang verwendete und zunächst irritierende Ausdruck „mécanisme" als ein Hinweis auf die Depersonalisierung und den ungegenständlichen Zug der ornamentalen Konzeption gegenüber dem subjekthaften Ausdruck einer thematisch gebundenen Klangrede aufzufassen ist (*Die „göttliche Arabeske". Zu Debussys „Syrinx"*, AfMw XLIII, 1986, 188):

Vendredi Saint. – La „Neuvième Symphonie" (La Revue blanche, 1. 5. 1901): Pourtant, ce concerto [gemeint ist wohl J. S. Bachs 4. *Brandenburgisches Konzert*] est une chose admirable parmi tant d'autres déjà inscrites dans les cahiers du grand Bach; on y retrouve presque intacte cette „arabesque musicale" ou plutôt ce principe de „l'ornement" qui est la base de tous les modes d'art. (Le mot „ornement" n'a rien à voir ici avec la signification qu'on lui donne dans les grammaires musicales.)
Les primitifs, Palestrina, Vittoria, Orlando di Lasso, etc., se servirent de cette divine „arabesque". Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frêles entrelacs par de résistants contrepoints. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque.
Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. A cette conception ornementale, la musique qu'acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressioner le public et qui fait surgir les images (*Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure, Paris 1971, 34);
L'orientation mus. (Musica, Oktober 1902): Le vieux Bach, qui contient toute la musique, se moquait, croyez-le bien, des formules harmoniques. Il leur préférait le jeu libre des sonorités, dont les courbes, parallèles ou contrariées, préparaient l'épanouissement inespéré qui orne d'impérissable beauté le moindre de ses innombrables cahiers.
C'était l'époque où fleurissait „l'adorable arabesque", et la musique participait ainsi à des lois de beauté inscrites dans le mouvement total de la nature (66 f.).

H. Eimert beschreibt Debussys Arabeske als „diastematische (melodische) Formkategorie", die auf dem Prinzip der assoziativen Variation beruht und sich damit vom Prinzip der thematischen Arbeit grundlegend abhebt:

Debussys „Jeux", in: *Ber./Analysen*, die reihe V (Wien 1959): Die intervall-engen ornamentalen Bildungen bewegen sich in einfachen Wellenlinien, die in sich kreisen oder sich ausspinnen, sich wiederholen und fortzeugen, ein Kreislauf, der immer am Ziel und deshalb ohne Ziel ist, ohne thematische Gestaltbildung, ohne motivische „Ar-

beit". An ihre Stelle tritt die motivische Assoziation, die unerschöpfliche Varianten hervortreibt, nicht in thematischer Verfestigung und gedanklicher Verklammerung, sondern in einer freien wachstumhaften Zeugung. Als diastematische (melodische) Formkategorie untersteht die Arabeske nicht dem sich selbst bestätigenden motivischen Denken (12).

Ob und inwieweit zwischen Debussys Verständnis von Arabeske und der ornamentalen Linie des Art Nouveau Affinitäten bestehen, wird kontrovers diskutiert (vgl. E. Lockspeiser, *Debussy. His Life and Mind* I, London 1962, 116 ff.; Cl. Zenck-Maurer, *Versuch über d. wahre Art, Debussy zu analysieren*, München u. Salzburg 1974, 113 ff.; H. Hollander, *Musik u. Jugendstil*, Zürich 1975, 73 ff.; K. von Fischer, *Claude Debussy u. d. Klima d. Art Nouveau*, in: *Art Nouveau Jugendstil u. Musik*. Fs. W. Schuh, hg. von J. Stenzl, Zürich 1980, 31 ff.; Mahlert, *Die „göttliche Arabeske"*..., loc. cit., 188; Th. Kabisch, Art. *Impressionismus*, MGG, zweite, neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1994, 531).

(7) Arabesk-Musik (türkisch arabesk müzik) bezeichnet seit etwa 1970 eine ART DER TÜRKISCHEN UNTERHALTUNGSMUSIK, die „eklektisch" zahlreiche Merkmale europäischer und türkischer Musik miteinander verbindet:

M. Stokes, Art. *Turkey*, Abschn. V, 3: *Arabesk*, New GroveD (London [2]2001): The term *arabesk* was first used in connection with the singer and virtuosic *bağlama* player ORHAN GENCEBAY, whose first best-selling single was released in 1969. His style is eclectic, combining elements such as baroque concerto form, Western rock techniques and Turkish art music... (Bd. XXV, 919 b).

Der Ausdruck arabesk verweist dabei auf die „Anlehnung an die arabische Musik" und deren „mit Kehlkopftrillern und Schluchzern versehenen, ornamentierten Verlauf" (U. Reinhard, Art. *Türkei*, Abschn. X: *Unterhaltungsmusik*, MGG, zweite, neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998, 1076).

Andreas Eichhorn, Köln 2005

Aria / air / ayre / Arie

Die Etymologie ist nicht eindeutig geklärt; nach heutigem Stand ist von folgenden Herleitungen auszugehen:
franz. air/aire, dasselbe schon altfranz., prov. aire und agre, belegt ab dem 12. Jh.; in der Bedeutung Luft, Windstrich, Himmel aus lat. aer (spätlat. Plural aera), griech. ἀήρ (Akkusativ ἀέρα); in der Bedeutung Aussehen, äußere Erscheinung, Miene, Eigenart, Art und Weise, Wesen, Herkunft, Geschlecht, Adlerhorst, Nest von lat. ager, Acker, Feld, Grundstück, Heimat, Familie, Art, Lagerstätte; aire in der Bedeutung Tenne, freier Raum von lat. area, freier Platz; in mus. Bedeutung belegt seit dem 16. Jh.;
ital. aria, altital. aire, aere, belegt ab 13. Jh.; in der Bedeutung Aussehen, Erscheinung auf franz. air/aire zurückgehend; in mus. Bedeutung belegt seit dem 14. Jh.;
engl. air/ayre, mittelengl. aire, eir, belegt ab 13. Jh.; gleiche Bedeutung und gleiche Etymologie wie ital. aria; in mus. Bedeutung belegt ab Ende des 16. Jh.;
dtsch. Arie, belegt ab Anfang des 17. Jh., in der Bedeutung eines Gesangsstücks auf ital. aria zurückgehend.

I. Das ital. Wort aere/aria findet sich in der vulgärsprachlichen ital. Literatur des 13. und 14. Jh. erstens in der Bedeutung von LUFT und zweitens in der Bedeutung von AUSSEHEN, CHARAKTERISTISCHER ERSCHEINUNG oder ART UND WEISE.
(1) In der Musiktheorie und Philosophie der Renaissance kommt der Erörterung der Luft als der SUBSTANZ DER KLINGENDEN UND HÖRBAREN MUSIK eine große Bedeutung zu.
(2) Die zweite Bedeutungschicht Aussehen schlägt sich terminologisch nieder im Sinne einer ART UND WEISE DES MENSURALEN GESANGS sowie
(3) im Sinne des RHYTHMISCHEN MODUS einer Komposition.

II. In den ital. Tanztraktaten des Quattrocento bezeichnet aire/aere/aire eine KÖRPERHALTUNG SCHEINBARER SCHWERELOSIGKEIT.

III. (1) Im 15./16. Jh. begegnet das Wort aer/aiere/aria in der Bedeutung einer LOKAL BESTIMMTEN ART DES STEGREIFSINGENS und
(2) eines MELODIESCHEMAS ZUM IMPROVISATORISCHEN ABSINGEN VON STROPHENTEXTEN.
(3) In musiktheoretischen Werken des 16. Jh. bezeichnet das Wort sowohl die CHARAKTERISTISCHE ERSCHEINUNG EINES GESANGSSTÜCKS als auch die sie PRÄGENDE, SANGLICHE MELODIE; ferner wird es verwendet
(4) in der Bedeutung einer VOLKSTÜMLICHEN ODER LOKAL BESTIMMTEN LIEDWEISE.

IV. (1) Im ersten Drittel des 17. Jh. setzt sich aria als Gattungsbezeichnung für das FREI ERFUNDENE MONODISCHE GESANGSSTÜCK durch.
(2) Etwa gleichzeitig begegnet in Deutschland das Wort Arie in der Bedeutung einer LIEDMELODIE zum Absingen leichter Texte und
(3) als Bezeichnung für SOLISTISCHE ODER WENIGSTIMMIGE GESÄNGE MIT GENERALBASSBEGLEITUNG.

V. (1) Ab etwa 1620 bezeichnet aria FREIE EINZELSÄTZE VON INSTRUMENTALEN TANZKOMPOSITIONEN UND SUITEN und alsbald auch
(2) DIE ZUR INSTRUMENTALEN VARIATION BESTIMMTE MELODIE UND DAS DAZUGEHÖRENDE HARMONISCH-RHYTHMISCHE GERÜST (VARIATIONSTHEMA).

VI. (1) Das franz. Wort air wird ab etwa 1570 für die STROPHISCHE CHANSON IM MEHRSTIMMIGEN, HOMOPHON-SYLLABISCHEN SATZ sowie für das SOLISTISCHE FRANZÖSISCHE LIED ZUR INSTRUMENTENBEGLEITUNG verwendet.
(2) In der franz. Musiktheorie des 17. Jh. begegnet air auch im Sinne der PRÄGENDEN MELODIE einer Kompos. oder im allgemeinen Sinn von MUSIKSTÜCK.
(3) Im franz. Ballet de cour und in der franz. Oper des 17. Jh. benennt air den INSTRUMENTALBEGLEITETEN SOLOGESANG ODER DAS VOKALE DUO ODER TRIO.
(4) Dort bezeichnet das Wort auch das INSTRUMENTALSTÜCK ZUR ENTREE ODER EINLAGE DER TÄNZER ODER PANTOMIMEN.
(5) Um die Wende vom 17. zum 18. Jh. dient air in der Orchester-, Kammer- und Klaviermusik zur Kennzeichnung eines FREIEN SATZTYPUS DER SUITE.

VII. (1) Das engl. Wort air/ayre wird gegen Ende des 16. Jh. zur Benennung der PRÄGENDEN ZÜGE EINES MUSIKSTÜCKS, VOR ALLEM SEINER MELODISCH-HARMONISCHEN FAKTUR verwendet.
(2) Gleichzeitig begegnet es als Bezeichnung für DAS VON INSTRUMENTEN (BESONDERS DER LAUTE) BEGLEITETE SOLOLIED.
(3) In der Masque, der Consort- und der Tastenmusik des 17. Jh. werden mit air/ayre INSTRUMENTALE TANZSÄTZE oder EINZELSÄTZE VON SUITENARTI-

GEN ODER FREI GRUPPIERENDEN KOMPOSITIONEN benannt.

VIII. (1) Die Lexikographie und die Handbuch-Literatur des späten 17. und des 18. Jh. tragen der VERWENDUNGSVIELFALT DES BEGRIFFS Rechnung.
(2) Ab Mitte des 18. Jh. wird die Wortbedeutung auf das SOLISTISCHE GESANGSSTÜCK DER OPER, DES ORATORIUMS UND DER KANTATE eingeengt.
(3) Im 20. Jh. findet das Wort kompositorisch im Sinne eines HISTORISCHEN RÜCKGRIFFS Verwendung, und wissenschaftlich wird vor allem seine Herkunft erörtert.

I. Das ital. Wort aere und die Äquivalente aria, aura, aire, âre finden sich in der vulgärsprachlichen ital. Literatur des 13. und 14. Jh. zum einen in der Bedeutung des Elements LUFT und der Nebenbedeutungen Atmosphäre und Himmel, zum anderen in der Bedeutung von AUSSEHEN, CHARAKTERISTISCHER ERSCHEINUNG und ART UND WEISE. Das Nebeneinander oder Ineins zweier grundverschiedener semantischer Ebenen, einer physikalisch-akustischen und einer ästhetisch-visuellen, ist dem Begriff immanent. Dante verwendet das Wort oder seine Nebenformen als Bestandteil von Redewendungen, die das Schweben durch die Lüfte umschreiben (z. B. „li uccelli volando per l'aria"; „li augelli volando per l'are", *Vita Nuova* XXIII, 5 u. 24), oder in Formulierungen, in denen, aristotelischer Tradition folgend, von der steten Bewegung und Vergänglichkeit der vier Grundelemente die Rede ist: „io veggio l'acqua, io veggio il foco, / l'aere, la terra e tutte lor misture / venire a corruzione, e durar poco" (*Divina Commedia, Paradiso* VII, 124–126). Dante teilt die vor allem von Albertus Magnus vertretene scholastische Tradition von den drei Höhenzonen der Atmosphäre, deren jede ihren eigenen Zustand und ihre eigene Lautgebung hat; danach ist die oberste Zone von serener Ruhe und Stille erfüllt, während die mittlere der Ursprungsort von Blitz und Donner ist und die untere, die erdnächste und die infernalische, mit den Lauten der Natur und der gepeinigten Seelen in Verbindung gebracht wird:

Divina Commedia (vollendet 1321): Un'aura dolce, sanza mutamento / avere in sè, mi feria per la fronte / non di più colpo che soave vento; / per cui le fronde, tremolando pronte... (*Purgatorio* XXVIII, 7–10);
E una melodia dolce correva / per l'aere luminoso (ibid. XXIX, 22 f.);
Sentendo fender l'aere alle verdi ali (ibid. VIII, 106);
Or perchè in circuito tutto quanto / l'aere si volge con la prima volta, / se non li è rotto il cerchio d'alcun canto, / in questa altezza ch'è tutta disciolta / ne l'aere vivo, tal moto percuote, / e fa sonar la selva, perch'è folta (ibid. XXVIII, 103–108);
Quivi sospiri, pianti ed alti guai / risonavan per l'aere sanza stelle; / per ch'io al cominciar ne lagrimai. / Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche e suon di man con elle / facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira (*Inferno* III, 22–30).

Die Wortverwendung im ästhetisch-visuellen Sinne ist in der Dichtung Petrarcas und Boccaccios zu belegen, und zwar ist die – auf eine andere Etymologie als die von aria als Luft zurückgehende – Bedeutung Aussehen oder charakteristische Erscheinung einer Person stets mit der Konnotation des Schönen, Anmutigen, Gefälligen, Beeindruckenden oder Würdevollen, gewissermaßen der positiven (Eigen-)Art oder des besonderen Wesens eines Menschen verknüpft:

Petrarca, *Rime*: Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei / quell'aria dolce del bel viso adorno / piaccia a quest'occhi, e quanto si convene? (CXXII, 12–14);
Boccaccio, *Il Decameron* (vollendet 1353): Fu già una bella e nobile donna..., assai piacevole e di buona aria; e meritò questa donna per lo suo valore d'essere amata sommamente da un nobile e gran barone del paese (Giornata X, Nov. 5).

Mit der auf Homonymie beruhenden Doppelschichtigkeit der Grundbedeutungen erklärt sich die weite Spanne der mus. Verwendungsweisen des Wortes aere/aria: es bündelt die Inhalte der Assoziationskette Luft – atmosphärische Bewegung – Wind- und Atemhauch mit den Konnotationen leicht, flüchtig, schwebend, frei, natürlich, beseelt, und diese Kette konvergiert mit einer zweiten, die die Bedeutungen Aussehen – äußere Erscheinung – Miene – Ähnlichkeit – individuelles Gepräge – Gesichtsausdruck und die Konnotationen des Schönen, Anmutigen und Harmonischen umfaßt.

Lit.: Enciclopedia Dantesca, hg. vom Istituto della Enciclopedia Ital., Rom 1970.

(1) In der Musiktheorie der frühen Renaissance wird der Zusammenhang zwischen Luft, Atem, Stimme und Ton im Rahmen der Definition von sonus (Ton) und vox (Stimme) erörtert. Bei Fr. Gaffori (*Theorica musice*, verf. 1478/79, publ. 1480 und unter diesem Titel Mailand 1492) kommt dem Begriff aer als lat. Bezeichnung für Luft, das Grundelement der physischen Existenz und der lautlichen Äußerung aller Lebewesen sowie die SUBSTANZ DER KLINGENDEN UND HÖRBAREN MUSIK, eine Schlüsselrolle zu. Gafforis Gewährsleute sind in diesem Punkte Boetius und Themistius, der Kommentator von Aristoteles' *De anima*:

Theorica musice II: Sonus igitur apud Boetium est percussio aeris indissoluta usque ad auditum...
Themistius autem in secundo de anima iuxta interpretationem Hermolai Barbari omni doctrinarum genere eminentissimi sonum dicit aerem elisum passumque. Aer autem ut ait est duplex: unus is qui inter corpora conflictim incussa dispellitur: alter is qui ab hoc primum profectus mox sucessu motus continenter ad auditum perfertur: atque hoc est iam illud quod auditur...
Sed neque pisces uocem emittunt: nec immerito: quia uox aeris motus est pisces aerem non recipiunt: ut qui in humore exigant...
Itaque aer per gurgulionem illatus aductusque feruorem illum recentat: refrigeratque: Huius ergo aeris quem spirando reddimus percussio & offensio ad arteriam: si consulto & decomposito fiat illac qua commeat spiritus uox est...
Vox inquit est animantis sonus qui de instrumentis & meatibus & officina spirandi attolitur ortum habens hinc quod spiritus redditus percutit aerem in arteria contentum (f. C'-CI').

Noch klarer als bei Gaffori tritt bei seinem Zeitgenossen M. Ficino, dem in Musiktheorie bewanderten Philosophen, Theologen und Arzt, die Bedeutung hervor, die das wiss. Denken der Zeit dem Element Luft zumißt. Ficino bringt das physiologische Faktum des Atmens, also den Vorgang des Einziehens und Ausstoßens von Luft zur Versorgung des Bluts mit Sauerstoff, in einen weiten Zusammenhang von Medizin, Musik und Kosmologie. Zentraler Begriff in *De Triplici Vita* (1489) ist spiritus; er bezeichnet den im Blut vorhandenen Stoff, der die Verbindung zwischen Körper und Seele herstellt, das Gehirn und die Sinne aktiviert und bei ausreichender Versorgung den Menschen vor Melancholie, Depression und Lethargie bewahrt („spiritus..., qui apud medicos vapor quidam sanguinis, purus, subtilis, calidus & lucidus definitur. Atque ab ipso cordis calore, ex subtiliori sanguine procreatus volat ad cerebrum, ibique animus ipso ad sensus tam interiores, quàm exteriore exercendos assiduè utitur. Quamobrem sanguis spiritui servit, spiritus sensibus, sensus denique rationi", *De Triplici Vita* I, Opera omnia [1575], 496; zit. nach D. P. Walker, 1953, 133). Genährt wird der spiritus durch würzige Speisen, Wein, Aromatica, frische Luft und vor allem den Gesang, der ebenso luftig und harmonisch ist wie der spiritus:

op. cit. II: Denique si vapores exhalantes ex vita duntaxat vegetali magnopere vitae vestrae prosunt, quantum profuturos existimatis cantus aerios, quidem spiritu prorsus aerio, harmonicos harmonico, calentes adhuc vivos, vivo, sensu praeditos sensuali, ratione conceptos rationali? (Opera Omnia 523; zit. nach Walker 1953, 134).

Laut Ficino beruht die Affinität von Musik und spiritus auf dem gemeinsamen Material der bewegten, lebendigen Luft; der Gesang, jenes luftige Wesen („cantus aerius"), bezieht seine affektive und therapeutische Macht aus der Tatsache, daß er dem denkenden Verstand, der Einbildungskraft und dem seelischen Empfinden des Künstlers entspringt, über die Luft und den Gehörssinn den spiritus des Hörers erreicht und dank seines Wohlklangs und seiner Worte dessen Verstand und Gefühle aktiviert:

op. cit. III: Momento verò cantum esse imitatorem omnium potentissimum. Hic enim intentiones affectionesque animi imitatur, & verba, refert quoque gestus motusque corporis, & actus hominum, atque mores, tamque vehementer omnia imitatur, & agit, ut ad eadem imitanda, vel agenda, tum cantantem, tum audientes subito provocet... materia ipsa concentus purior est admodum, coeloque similior, quam materia medecine. Est enim aer etiam hic quidem calens, sive tepens, spirans adhuc, & quodammodo vivens, suis quibusdam articulis artubusque compositus, sicut animal, nec solum motum ferens, affectumque praeferens, verùm etiam significatum efferens quasi mentem, ut animal quoddam aëreum & rationale quodammodo dici possit. Concentus igitur spiritu sensuque plenus... virtutem... traijcit in cantantem, atque ex hoc in proximum audientem (Opera omnia 563; zit. nach Walker 1953, 138);
Brief an Antonio Canisiano (ohne Datum): nam quum cantus sonusque ex cogitatione mentis & impetu phantasiae, cordisque affectu proficiscatur, atque una cum aere facto & temperato, aerem audientis spiritum pulset, qui animae corporisque nodus est, facile phantasiam movet, afficitque cor & intima mentis penetralia penetrat (ibid. 651; Walker 135);
Kommentar zu Platons *Timaeus*: Concentus autem per aeream naturam in motu positam movet corpus: per purificatum aerem concitat spiritum aereum animae corporisque nodum: per affectum, afficit sensum simul & animum: per significationem, agit in mentem: denique per ipsum subtilis aeris motum, penetrat vehementer: per contemperationem lambit suaviter: per conformem qualitatem mira quadam voluptate perfundit: per naturam, tàm spiritalem quàm materialem, totum simul rapit & sibi vindicat hominem (ibid. 1453; Walker 138).

Mit seinem spiritus-Begriff verknüpft Ficino schließlich, über die physikalisch-musikalischen und die medizinischen Relationen hinausgehend, die von ihm neubegründete Affektentheorie mit der Idee der Sphärenharmonie, wobei der realen, hörbaren Musik die Aufgabe zugewiesen wird, kraft ihrer zahlhaften Ordnung zwischen dem spiritus der Menschen und dem in Natur, Kosmos und himmlischen Gefilden waltenden spiritus mundi zu vermitteln:

De Triplici Vita III: Ipse verò est corpus tenuissimum, quasi non corpus, & jam anima. Item quasi non anima, & quasi jam corpus. In eius virtute minimum est naturae terrenae, plus autem aquae, plus item aëriae, rursus igneae stellaris quamplurimum... (Opera Omnia 535; zit. nach Walker 1953, 140);
Non ignoras concentus per numeros proportionesque suas, vim habere mirabilem ad spiritum & animum & corpus sistendum, movendum, & afficiendum. Proportiones autem ex numeris constitutae, quasi figurae quaedam sunt, vel ex punctis lineisque factae, sed in motu.

Similiter motu suo se habent ad agendum figurae coelestes, hae namque harmonicis, tùm radijs, tùm motibus suis omnia penetrantibus spiritum indies ita clam afficiunt, ut Musica praepotens palam afficere consuevit (ibid. 555; Walker 142).

Ficino, Protégé der Medici, Mitbegründer der Florentiner Platonischen Akademie und Vertreter des klassische Bildung in der Volkssprache vermittelnden umanesimo volgare, trat für die Wiederbelebung der Artes liberales und mit besonderem Enthusiasmus auch der Musik im vermeintlich antiken Sinne der Gedichtrezitation zur sogenannten orphischen Lyra ein. Als dilettierender Musiker spielte er vor Freunden dieses wohl als lira da braccio anzusehende Instrument zum eigenen Gesang der orphischen Hymnen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Ficinos Ideen im Umkreis der Akademie und der humanistisch gesinnten Fürstenhöfe Oberitaliens rezipiert wurden, und ihm dürfte zuzuschreiben sein, daß auch die Gedankenverbindung spiritus-aere-concentus-cantus und die Identifikation des cantus mit aere/aria nachhaltig ins Bewußtsein der über Musik reflektierenden Zeitgenossen trat und mit der schon bestehenden Praxis der improvisatorischen, instr. gestützten Rezitation volkssprachlicher Dichtung in Verbindung gebracht wurde. Mit dieser Hypothese wäre eine Erklärung dafür gegeben, daß ab dem letzten Drittel des Quattrocento im Zusammenhang mit dem Gesang zur Instrumentenbegleitung wiederholt der Begriff aere/aria auftaucht (vgl. unten, III. (1)); gewiß nicht zufällig tritt ein Jh. später in Frankreich die Bezeichnung air im Zuge der Antikenrezeption des von Ficino beeinflußten Dichters Ronsard auf (vgl. unten, VI. (1)). Der mus. Sinngehalt von aere/aria, der antiken Vorstellungen von der Harmonie der Sphären und der Menschen entspringt, ist der naturhafte, beseelte Laut und die anmutige, gesungene Melodie. So wird das Wort zum ital. Synonym von lat. melodia und zum Korrelat des pythagoreischen Begriffs harmonia. Letzterer akzentuiert die absoluten und universalen Gehalte der musica, die den Mikro- und Makrokosmos durchwaltende Kraft, während aere/aria auf die sinnliche Erscheinung und die irdischen, menschenbezogenen Aspekte abhebt: die harmonia oder der concentus, der der menschlichen Stimme entströmt oder den der Mensch seinem Instrument entlockt, ist die aere/aria.

Zwei Generationen später verwendet G. Zarlino das Wort aria nicht nur in der Bedeutung von Luft, die in seinem Weltbild zusammen mit Wasser eine Stellung zwischen Erde und Feuer einnimmt und wie bei Gaffori (mit gleicher Berufung auf Aristoteles und Boetius) als elementare Voraussetzung von Tönen, Stimmen, Klängen und Harmonien herausgestellt wird:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] ³1573) I, 6: ... però hà ordinato bene il Creatore, che essendo l'Acqua & l'Aria, secondo vn certo rispetto graui & leggieri, douessero tenere il luogo mezano: l'Acqua accompagnandosi alla Terra, come più graue: & l'Aria al Fuoco, come piu leggiero; accioche ciascuno si accompagnasse a quello, che era di natura a lui piu simile (20);
ibid. I, 7: ... i Corpi humani sono composti di Terra, Aqua, Aria & Fuoco (23);
ibid. II, 10: Fa Mestieri adunque sapere che se tutte le cose fussero immobili, ne l'vna si potesse fare verso l'altra; o l'una non potesse muouere, o spinger l'altra mancarebbe necessariamente il Mouimento, & mancarebbono i Suoni & le Voci: & perseguente ogni Consonanza musicale, ogni Harmonia & ogni Melodia: conciosia che da altro non nascono, che dalla repercussione violenta dell'Aria: la qual senza dubbio alcuno non si può hauer senza il Mouimento... Dico quel che percuote & il percosso; percioche dalla percußione si genera il Suono; essendo maßimamente il Suono (come lo dichiara Boetio) repercußione di Aria non sciolta insino all'Vdito; nella quale si ricerca quel che percuote, come agente; & il percosso, come patiente; si come nel Mouimento sempre si ricerca quel che muoue & quel che è mosso. Dopo queste ui concorre il Mezo, nel quale il Suono è riceuuto, come nel proprio soggetto; & questo è l'Aria (91).

Sondern Zarlino stellt zur Begründung der Vollkommenheit des vierstimmigen Satzes, eine Tradition der mittelalterlichen arabischen und jüdischen Musiktheorie fortführend, eine spekulative Verbindung zwischen den Stimmen und den vier Elementen her:

ibid. III, 58: ... li Musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre Quattro parti, nelle quali, dicono contenersi tutta la perfettione dell'harmonia. Et perche si compongono principalmente di cotali parte; però le chiamarono Elementali, alla guisa dei quattro Elementi; percioche, si come ogni Corpo misto di eßi si compone; cosi si compone di queste ogni perfetta cantilena. La onde le parte più graue nominarono Basso, il quale attribuiremo allo Elemento della Terra: conciosia che: si come la Terra tra gli altri Elementi tiene il luogo infimo; cosi il Basso occupa il luogo più graue della cantilena... Simigliantemente accommodarono la Terza parte sopra il Tenore, la quale alcuni chiamano Contratenore, alcuni Contralto, & altri la nominano Alto: & la posero nel terzo luogo, che è mezano nella cantilena; & si può aßimigliare veramente all'Aria (281).

Die metaphorische Assoziation von aria, Luft, mit der untergeordneten Stimme des Alt ist systembedingt und musikalisch schwerlich (z. B. Altstimme von luftiger Beschaffenheit oder als prägende Stimme des Satzes) erklärbar. Gleichwohl wird sie bis ins 17. Jh. tradiert; G. B. Doni verknüpft mit ihrer Erwähnung den Hinweis, daß die Personifizierung der Elemente auf der Opernbühne die entsprechende Stimmenzuordnung nahelege:

Trattato della musica scenica, in: *Lyra Barberina* II (postum Florenz 1763): E perchè li Musici moderni sogliono comparare le quattro parti de' concenti alli quattro Elementi; il Basso alla Terra, il Tenore all'Acqua, il Contralto all'

Aria, e il Soprano al Fuoco; non sarà disconvenevole, introducendo in Scena i detti Elementi, attribuire a ciascuno la propria voce (88 f.).

Die Zuordnung von Elementen und Gesangsstimmen und ihre szenische Visualisierung mag schon Cl. Monteverdi bei seiner Bemerkung in einem Brief an A. Striggio (9. 12. 1616) zur *Favola marittima della nozze di Tetide* vorgeschwebt haben, die Musik sei Herrin der Luft wie des Wassers, doch in der *Favola* wären alle Concerti (vokale Ensembles) tiefstimmig und der Erde nahe und entbehrten folglich des Wohlklangs; die Formulierung „fiati piu grossi del aria della sena" - gemeint sind die für die Klangübertragung günstigsten Stellen der Bühne – bringt zudem den Assoziationszusammenhang Atem-Luft-hörbarer Klang auf den Begriff:

... dico prima in genere che la musica vol essere padrona del aria et no(n) solamente del acqua; volio dire in mio linguaggio che li concerti descritti in tal favola sono tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle armonie; poiche le armonie saranno poste ne fiati piu grossi del aria della sena, fatti cosi da essere da tutti udite et dentro alla sena da essere concertate (zit. nach S. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 68 f.).

Bei M. Mersenne werden die vier Elemente mit den Eigenschaften einer gelungenen, die Ordnung des Weltalls widerspiegelnden Musik zusammengebracht: die Erde steht für die „mesure constante & reglee" (geregelter Takt und Rhythmus), das Wasser für „netteté" (Klarheit), das Feuer für „vistesse & mobilité" (Schnelligkeit und Beweglichkeit) und die Luft für „le bel air" (die schöne Melodie); letztere aber ist die Seele des Gesangs: „le bel air qui est l'ame du chant" (*Harmonie universelle*, Paris 1636, II: *Des Chants*, 103). Prägnanter als in diesem epigrammatischen Satz ist kaum jemals zuvor und danach der unbezweifelbare Zusammenhang zwischen der gemein- und der fachsprachlichen Bedeutung des Wortes aria/air formuliert worden.

(2) Die sekundäre Bedeutungsschicht Aussehen, charakteristische Erscheinung, (Eigen-)Art begegnet in der mus. Literatur vereinzelt bereits im 14. Jh., und zwar findet sich das Wort in der Bedeutung von Art und Weise des mensuralen Gesangs in zwei um 1330 zu datierenden Sonetten des Rechtsgelehrten und Dichters N. de Rossì. Rossì hebt unter einer größeren Anzahl von namentlich bezeichneten Musikerpersönlichkeiten einen – nicht zu identifizierenden – Checolino wegen seines in Tempus und Mensura neuartigen Gesangs („plen d'aire nuovo a tempo et a mesura") heraus und bedenkt diesen mit den Attributen vollkommen („perfetta melodia"), süß („Il suave ayre", „dolçeçça") und göttlich („celeste e divino"):

Io vidi ombre e vivi al parangone / provarsi di cantar meglio e plu bello: / ço fu Casella, el Guerço e Quintinello, / Mino, Lippo, Segna lor compagnone, / el buon Scochetto, Çovanni e Nerrone, / Parlantino, Bertuci e Çecarello, / Marchetto e Confortino, Agnol cum ello, / Blasio, Floran, Petro mastro, Garçone. //Sopra costoro venne Checolino / plen d'aire nuovo a tempo et a mesura, / lo cui sòno par celeste e devino. / Alor tutti il clamòno: „Anima pura, / chi non cognobbe la tua melodia, / non sa nì seppe che dolçeçça sia" (zit. nach F. Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padua 1974, I, 176);
En la citade del senno, Bologna, / vidi notari quig da Mançolino, / dig quali vo[l]se Dio far lo plu fino / cantatore che nel mondo si pogna, / cum sì dolçe nota che poco alogna / da l'ançelico osana ymno devino / per excelentia il clamò Checolino / e la rason di ço convien ch'eo spogna // CHE. Cherendo Amor perfetta melodia, / CO. cognobbe il suave ayre di costuy, / LJ. ligosse sego en stretta conpagn[i]a, / NO. no fu ça mai contento plù d'alt[r]ui; / unde le sue balate e gl'altri canti / son d'amoroso spir[i]to tutti quanti (ibid. 184).

Die verwendeten mensuralen Termini und der Hinweis auf die Neuheit der Zeitmessung, aber auch die Erwähnung der von Checolino gepflegten Gattungen („le sue balate e gl'altri canti"), ihrer amourösen Inhalte („d'amoroso spirto") und ihrer schriftlichen Fixierung („vidi notari") sowie die Nennung des Wirkungsorts des Musikers (Bologna) lassen vermuten, daß die euphorisch begrüßte Art des Singens mit dem Aufkommen einer neuen, vom poetischen dolce stil nuovo beeinflußten Art von Musik in Verbindung stand. Lokalisiert waren ihr Stil und die ihr zugrundeliegende Lehre an den geistigen Zentren Mittelitaliens, zu denen auch Bologna gehörte, ihren theoretischen Niederschlag fanden sie im wohl zw. 1320 u. 1326 verfaßten *Pomerium* des Marchettus de Padua, und die wichtigste praktische Quelle war der frühe Trecentokodex Rom, Bibl. Vaticana, ms. Rossi 215 (Kodex *Rs*), dessen ältere Schicht auf die Zeit zw. 1328 u. 1337 datiert wird.
Die (modern) sogenannte Ars nova italiana basierte auf einem mensuralen System, das von der franz. Mensurallehre das Nebeneinander der ternären (tempus perfectum) und der binären Teilung (tempus imperfectum) der Zähleinheit Brevis übernahm, jedoch durch die ausschließliche binäre Unterteilung der Semibrevis eine spezifisch ital. Eigenart ausprägte. Zur Unterscheidung des franz. und des ital. Systems der mensuralen Teilung wurde in der ital. Mensuraltheorie des frühen 14. Jh. das lat. Wort aer herangezogen; durch den zur Bestimmung notwendigen Zusatz wandelte und verengte sich die modale Bedeutung des Worts zu einer genetischen: mit aer war nicht mehr allgemein eine Art und Weise (ein Modus) des Singens gemeint, sondern eine durch die Herkunftsangabe gekennzeichnete und durch den Rhythmus bestimmte Art (ein Genus) des mensurierten Gesangs. In dem der

Summa artis rithmicis vulgaris dictaminis des Antonio da Tempo angefügten, zw. 1313 u. 1332 zu datierenden lat. Traktat, dem der Herausgeber den Titel *Cap. de vocibus applicatus verbis* gab (Venedig, Bibl. Nazionale S. Marco, cod. lat. cl. 12, 97, f. 19'–20), werden die vokalen Gattungen „Ballade", „Rotundelli", „Motetti", „Cacie sive Incalci", „Mandrigalia" und „Soni sive Sonetti" beschrieben und unter anderem das jeweils gebräuchliche Tempus erwähnt. Der anon. Verfasser, vermutlich kein Musiker, sondern ein Lehrer der Grammatik, der dem Umkreis des Marchettus zugehört und vielleicht dessen mündliche Unterweisung in Kurzfassung widergibt, stellt einem aer gallicus ein aer ytalicus gegenüber:

Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur... Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico, sed non in principio nec in fine. Si quis vult quod trottetur faciat in simili aere, sed de tempore imperfecto; volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse.
Rotundelli sunt canciones francigene... Volunt etiam esse de tempore imperfecto et aere gallico, et tempora omnia de semibrevibus, minimis vel minoribus, sed melius de minimis. Et in aliquo loco si fuerint due vel tres breves, melius minime discernerentur.
Motteti sunt cantus applicati verbis, sive dictionibus vel parabolis..., possunt esse de tempore perfecto et etiam mixti, et de italica et gallica, ita quod tempora unius corespondeant ad tempora alterius et sit simile alteri. Et si primum, secundum et tertium sint de uno cantu, scilicet perfecto, ita, de alio cantu primum, secundum et tertium esse volunt simili perfecto, ut in mensura similiter concordent, et de aere debent esse ad invicem et assimilari...
Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando. Volunt etiam esse de tempore perfecto et aere italico; si quis aliquando misceatur aliquod tempus aeris gallici, bonum esset...
Soni sive Sonetti sunt verba applicata solum uni sono... Pedum autem cantus unus vult esse similis alteri et de aere de quo est responsiva et volta volunt esse pedes, possuntque fieri de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto, dummodo partes invicem corespondeant et similiter de quo aere volueris, attamen italica melius adaptatur (zit. nach S. Debenedetti, *Un trattatello del sec. XIV sopra la poesia mus.*, Studi medievali II, 1906/1907, 79f.).

Das Wort aer dient dazu, die binäre oder ternäre Teilung (divisio) des Tempus zu unterscheiden. Offenbar bezeichnet aer ytalicus beim Tempus perfectum die binäre Teilung der drei Semibreves maiores in jeweils zwei Semibreves minores, die ihrerseits in je zwei Semibreves minime zerfallen, während aer gallicus die ternäre Teilung der drei Semibreves maiores in jeweils drei Semibreves minime benennt. Beim Tempus imperfectum ist entsprechend die binäre Teilung der zwei Semibreves maiores in je zwei Semibreves minime als aer ytalicus und die ternäre Teilung in je drei Semibreves minime als aer gallicus bezeichnet. – Dieselbe Unterscheidung von binärer, ‚italischer' und ternärer, ‚gallischer' Tempusteilung trifft Marchettus im *Pomerium in arte musicae mensuratae* bei der Behandlung des Tempus imperfectum; anstelle des Wortes aer verwendet er den Ausdruck modus im Sinne eines geregelten zahlhaften Verhältnisses („modo Gallico" und „modo Italico"; CSM 6, 173ff.: Liber secundus, Tract. tertius, Cap. VI). Dem aer ytalicus des Tempus perfectum im *Capitulum* entspricht bei ihm die Mensura temporis „secundum divisionem senariam" bzw. „duodenariam", die in späterer Terminologie, z. B. im Fragmentum de mensuris, (divisio) senaria perfecta (♫ ♫ ♫) oder duodenaria (♬♬ ♬♬ ♬♬) genannt wird. Das aer gallicus des Tempus perfectum im *Capitulum* wird bei Marchettus und auch später divisio novenaria genannt (♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪). Dem aer ytalicus des Tempus imperfectum im *Capitulum* entspricht bei Marchettus das tempus imperfectum „secundum Italicos" und später die quaternaria (♫ ♫) oder octonaria (♬♬ ♬♬); das aer gallicus des Tempus imperfectum begegnet bei Marchettus als tempus imperfectum „secundum Gallicos" bzw. später als senaria imperfecta (♪♪♪ ♪♪♪). Zur Unterscheidung des gallischen und des italischen Modus in der Notation benutzt Marchettus die Symbole .G. und .Y., und in Entsprechung hierzu wird im Kodex *Rs* die senaria perfetta mit den Buchstaben -sy- (senaria ytalica) und die senaria imperfetta mit -sg- (senaria gallica) angegeben.

(3) Die abgeleitete und nicht genuine rhythmische Implikation des Begriffs spielt bei seiner Verwendung als Terminus der Tanzkunst des Quattrocento (siehe unten, II.) eine Rolle und begegnet des weiteren in musiktheor. Schriften des 16. und 17. Jh. N. Vicentino bezeichnet in *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) die Gleichsetzung von aria und moto als umgangssprachlich – offenbar in Abgrenzung gegen die damals fachsprachlich sich einbürgernde gängige melodische Bedeutung (siehe unten, III.). Beschrieben werden die Eigenschaften, die den Gehalt einer vollkommenen Kompos. bestimmen („il continente d'una soave & armoniosa compositione"), nämlich erstens die der Textaussage angepaßte melodische Linie, zweitens die der Singstimme beigegebenen Klänge und drittens die zum Text oder überhaupt zum Stück passende rhythmische Bewegung; letztere verleihe einer Kompos. ihre „aria" und erkläre die umgangssprachliche Redewendung, sie habe eine angenehme Erscheinung („ha una bell'aria") :

Lib. II, Cap. I: Il Terzo & ultimo modo sarà, che quando il Compositore haurà contesto i gradi & i salti, & le consonanze et dissonanze insieme: allhora si darà il moto conueniente sopra à quel suggietto, che sia in proposito delle parole, ouero sopra altri pensieri; & questo moto appresso il uulgo è detto aria, onde s'alcune parole, ouero compositioni senza parole, hanno il suo moto conueniente. allhora alcuni dicono questa compositione ha una bell'aria, & è parlar improprio: questo aria, ouero moto, si può usare in molti modi, come nel Cap. del moto s'intenderà (27).

Auch G. Zarlino beschreibt das, was er „aria di cantare" nennen möchte, als RHYTHMISCHEN MODUS einer Kompos., der bei den Antichi auf das Versmaß der Worte zurückging und das Bewegungsmaß der unterlegten Harmonie vorgab; seine vorsichtige Formulierung verrät eine ungewohnte Wortverwendung, und der vergleichende Hinweis auf gegenwärtig beim Gedichtvortrag gängige modi di cantare und auf Schrittmaße des Tanzes schließt andere Bedeutungen wie Melodie- oder Baßschema (vgl. unten, III. (2)) nicht aus:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] [3]1573) III, Cap. 79: ... da cotali Piedi, che erano posti ne i Versi, haueano la Misura delli mouimenti dell'Harmonia; la quale Harmonia era terminata & costituita sotto vn certo Modo, ouero Aria, che lo vogliamo dire, di cantare; si come sono quelli modi di cantare, sopra i quali cantiamo al presente li Sonetti, o Canzoni del Petrarca, oueramente le Rime dell'Ariosto. Et cotali Modi non si possono mutare, ouero alterare in parte alcuna fuora del loro terminato Numero, o Metro, senza offesa dell'Vdito; si come vediamo nell'Harmonia de i Balli, la quale offende grandemente, quando è alterata in vn minimo piede (355).

Die Verbindung der Wortbedeutung Eigenart einer Musik mit einem rhythmischen Sachverhalt findet sich noch bei G. B. Doni, wenn er feststellt, der Klang einer Sinfonia wäre wegen dauernder Diminutionen und daraus folgender schneller Tonbewegung senza aria, ohne Gesicht:

Annotazione sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica (Rom 1640): Ma perché alcuno dubiterà forse che tale accompagnamento d'instrumenti col semplice parlare potrebbe distrarre troppo gli Spettatori e farli meno attenti a quello che piú importa, sappia che ciò non seguirà, ogni volta che la Sinfonia consista, come ho detto, in perpetue diminuzioni: il quale suono, perché è tanto veloce, uniforme e senza aria, diletterà bene qualche poco, ma non potrà per parer mio distogliere la mente de gl'ascoltanti, se non forse alquanto sul principio, massime se la qualità delle cose che si reciteranno, e la poesia e l'azione sia tale, quale si conviene (ed. C. Gallico, Rivista ital. di Musicologia III, 1968, 296).

Lit.: D. P. WALKER, Ficino's *spiritus* and Music, Ann. Mus. I, 1953; DERS., Le chant orphique de Marsile Ficin, in: Musique et Poésie au XVIe siècle, Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences humaines V, Paris 1954; N. PIRROTTA, Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale, in: Fs. H. Besseler zum 60. Geburtstag, Lpz. 1961; P. O. KRISTELLER, Die Philosophie d. Marsilio Ficino, Das Abendland, N. F. I, Ffm. 1972, 290 f.; F. A. GALLO, Die Notationslehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie, hg. von Fr. Zaminer, V, Darmstadt 1984, 257–356; W. K. KREYSZIG, Franchino Gaffurio: The Theory of Music, Music Theory Translation Series, hg. von Cl. V. Palisca, New Haven u. London 1993.

II. In den ital. Tanztraktaten von Domenico da Piacenza, A. Cornazano und Guglielmo Ebreo da Pesaro, den bedeutendsten theoretischen Zeugnissen für den im Quattrocento artifizialisierten und von hochangesehenen Tanzmeistern gelehrten höfischen Tanz, bezeichnet aiere/aere/aire eine KÖRPERHALTUNG SCHEINBARER SCHWERELOSIGKEIT, die der Tänzer bei jedem Schritt und jeder Geste einnehmen soll. Aiere, eine Erscheinungsweise des Tanzes, ist zugleich eine der Grundkategorien der choreographischen Kunst, zusammen mit misura (die vollkommene Übereinstimmung des Raummaßes der Schritte mit dem Zeitmaß [Rhythmus] der den Tanz begleitenden Melodie), memoria (die Kontrolle jeder Bewegung und Schrittfolge durch Gedächtnis und Konzentration), maniera (das Mitschwingen und Wiegen des Körpers bei jeder Schrittbewegung), movimento corporeo (das rhythmische Heben und Senken), diversità di cose (die Variabilität der Schritte) und compartimento di terreno oder partire dal terreno (das abgemessene Ausschreiten des Tanzraums). Diese Kategorien dienen der Verwirklichung des Ideals der anmutigen oder würdevollen Erscheinung und wohlabgestimmten Bewegung, mit der sich der aristokratische Mensch seines besonderen Menschseins vergewissert und, im Gefühl, der erdgebundenen Urwüchsigkeit enthoben zu sein, sich im Gestus von den übrigen Schichten der Gesellschaft, von den Landleuten und Stadtbürgern, zu unterscheiden sucht. Der Tanz entspringt, wie Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrogio) im Eingangsgedicht zu *De praticha, seu arte tripudij, vulghare opusculum* (Hs. Florenz, Bibl. Nazionale centrale, Cod. Magliabechi-Strozzi XIX.9, Nr. 88, um 1463) sagt, einem glühenden Verlangen, dem Reflex der süßen Harmonie des Gesangs auf die Empfindung leibhaftigen Ausdruck zu verleihen:

La ermonia suave e'l dolcie canto, / Che per l'audito passa dentro al core, / Di gran dolciezza nascie un vivo ardore, / Da cui il danzar poi vien, che piacie tanto! // Però chi di tal scienza vuole il vanto, / Convien che sei partiti sanza errore / Nel suo concietto apprenda e mostri fuore, / Si com'io qui descrivo, insegnio e canto. // Misura è prima, e seco vuol memoria; / Partire poi di terren con aire bella, / Dolcie maniera e movimento è poi. // Queste ne danno del danzar la gloria / Con dolcie grazia a chi l'ardente

stella / Più favoreggia cogli razzi suoi. // Et i passi e' giesti tuoi / Sien ben composti, e destra tua persona / Collo intelletto attento a quel che suona (ed. Fr. Zambrini, *Trattato dell' Arte del Ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese*, Bologna 1873, 1).

Misura und aiere sind jene korrespondierenden Qualitäten, die die Koordination zwischen den Bewegungsabläufen und den klanglichen Abläufen leisten und die Einheit von Tanz und Musik bis zur vollendeten Durchdringung treiben, indem das Körperhafte und Sichtbare gleichsam musikalisiert und umgekehrt das Musikalische und Hörbare in die Leibhaftigkeit übersetzt, visualisiert und objektiviert wird. Nach der Beschreibung des Guglielmo ergibt sich die aiere aus einem „Akt luftigen Sich-Präsentierens und gehobener Bewegung" („aierosa presenza et elevato movimento"); er verleiht den Schritten und Gesten die angemessene Leichtigkeit („con destra leggierèza") und bewirkt eine „anmutige und wahrhaft menschliche Aufrichtung des Körpers" („un dolcie et umanissimo rilevamento"), wenn er sich genau im Schlag des jeweiligen Metrums vollzieht („è di bisognio ... porgiere destramente nel battere de' tempi"):

Capitulum dell'Aiere. Bisognia ancora in questo quarto luogo, per adempiere e fare più perfetta l'arte predetta del danzare, un altro argomento e favore, chiamato *Aiere*, el quale è un atto de aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destrèza nel danzare un dolcie et umanissimo rilevamento. Imperò che, faciendo alcuno nel danzare un passo sciempio o uno doppio o ripresa o continenza o scossi o salterello, è di bisognio fare alcuno aieroso rilevamento, e porgiere destramente nel battere de' tempi, perchè tenendoli bassi sanza rilievo e sanza aiere, mostrarria imperfetto e fuori di sua natura el danzare, nè parria anche e circunstanti degnio di grazia nè di vera laude. Questo atto adunque del rilievo [ch'] è chiamato *Aiere*; bisognia che con ferma discrezione al luogo e tempo necessario a mente si adoperi, e ponga in pratica; e moderatamente quello esercitando, dimostri nel danzare i passi et i giesti con destra leggierèza assai più grati e di più piacere, sanza la quale parte starìa l'arte predetta semplicie e difettiva: e pertanto a questo bene attenda chi perfettamente vuole danzare. E questo basti quanto all' *Aiere* (ibid., 17 f.).

Cornazano akzentuiert im *Libro dell'Arte del Danzare* (Hs. Rom, Bibl. Apostolica Vaticana, Capponiano 203; datiert 1455) bei seiner Definition die ostentative Seite des Tanzes; aere ist die ästhetische Eigenschaft, die ganz an das betrachtende Auge appelliert und dessen Wohlgefallen erregt:

El perfecto dançare è *misura, maniera, aere, diuersità di cose, e compartimento di terreno*.
...*Aere* è 'l dançare, e, in tanto che oltre ch'abbiati le predicte gratie, douete hauere un'altra gratia tal di mouimenti che rendati piacere a gli occhi di chi sta a guardarui; e quelli oprare sopra tucto con iocondità di uista e allegramente... (ed. C. Mazzi, La Bibliofilia XVII, 1915, 9).

Der Tänzer beachte nicht nur die Mensur der Töne, sondern auch das ihr entsprechende Maß der aere im wiegenden Auf und Ab („ondeggiare") des Körpers:

Anchora nel dançare non solamente s'obserua la misura de gli soni, ma una misura la quale non è musicale, ançi fore di tutte quelle, che è un misurare l'aere nel leuamento dell'ondeggiare, cioè che sempre s'alçi a un modo; chè altrimenti si romperia misura.
L'ondeggiare non e altro che uno alçamento tardo di tutta la persona et l'abbassamento presto (ibid., 13).

Im vielschichtigen choreographischen Begriff aiere fließen zum einen die ursprünglichen, vokabularen Bedeutungen Luft und äußere Erscheinung und die abgeleitete mus. Bedeutung einer rhythmischen (mensuralen) Gegebenheit zusammen. Zum anderen wird der Begriff von der rein technischen Bedeutung einer tänzerischen Grundhaltung auf eine abstrakt ästhetische, man darf sagen: philosophische Sinnebene gehoben und ist dort zugleich mit einem soziologischen Moment besetzt: Aiere, Metapher für die Überwindung der Erdenschwere und für die sichtbar gemachte Harmonie, steht ebenso für die Natürlichkeit und Schönheit wie für die Vergeistigung des dank seines Privilegs der Muße seiner selbst bewußt gewordenen Menschen.
Die alsbald aufkommende Wortbedeutung Melodie findet sich in den Tanzlehren des Quattrocento noch nicht. Cornazano bezeichnet die textlosen Notierungen, die er im *Libro dell'Arte del Danzare* den Erläuterungen der „principal mesure", d. h. der Regeltänze Piva, Saltarello, Quaternaria und Bassadança, und den ausführlichen Beschreibungen der unregelmäßigen Tänze, also der stofflich gebundenen Balli, beigibt, als tenori und canti oder auch als cançon (z. B. „Tenore del Re di Spagna", „Bereguardo in canto", „Cançon de pifari dicto el Ferrarese"). Guglielmo nennt die Tanzmelodie tinore und erwartet von ihr, daß sie in den Balli vollkommen mensuriert, klanglich gut gesetzt und aieroso gestaltet ist und so den Hörern und besonders den Damen Vergnügen bereitet; das Adjektiv aieroso steht hier, wie auch in späterem Kontext, für eine positive Qualität, die offenbar nur schwer auf einen Begriff (leicht, lebhaft, luftig, schwebend) zu bringen, eher zu erfühlen denn exakt zu benennen ist. Die Bezeichnung tenor bzw. tinore erklärt sich mit der tragenden Rolle und der Mittellage der Stimme, die in wechselnder rhythmischer Ausgestaltung das melodische Gerüst des gewöhnlich mehrstimmigen (drei- oder vierstimmigen) Satzes der instr. Tanzbegleitung bildet und vom zierhaft gestalteten Diskant und vom Contratenor sowie gegebenenfalls von einem zweiten Contratenor (bassus) improvisatorisch umkleidet wird.
Die Führung in der Pflege der hohen gesellschaftlichen Tanzkultur geht im Laufe des 16. Jh. von Italien auf Frankreich über; mit dem Übergang erfolgt zugleich eine Ausdifferenzierung und reinliche

Scheidung der Tanzformen, die sich in einer überaus exakten und detaillierten Beschreibung der Tanzbewegungen niederschlägt und keinen Raum läßt für die Berücksichtigung vager, inhaltlich weitgespannter ästhetischer Grundsätze. In den Tanzlehren aus der Zeit um 1600 spielen die vorgenannten Grundprinzipien der Tanzkunst keine Rolle mehr; der Begriff aria bzw. das franz. Äquivalent air wird auf die umgangssprachliche Bedeutung Luft reduziert oder aber auf die von Italien übernommene Bedeutung von modellhafter Melodie eingeengt (siehe unten, III. (2)). Von choreographischer Bedeutung ist in F. Carosos *Il Ballarino* (Venedig 1581) und in C. Negris *Le Gratie d'amore* (Mailand 1602) lediglich die „capriola spezzata in aria", d. h. der Hochsprung aus der Beuge mit einer Bewegung in der Luft. Th. Arbeau (J. Tabourot) erwähnt den „pied en l'air" (verbale Form: mettre/efleuer le pied en l'air), ein leichtes Abheben des Fußes vom Erdboden ‚in die Lüfte' („Fußhebeschritt"), das zu den Schrittbewegungen der Gaillarde gehört:

Orchésographie (Langres 1588): Pour retourner à propos des mouuements de la gaillarde, sçachez encor qu'il y a vn certain mouuement & assiette [Haltung] de pieds, que nous appellons coup de pied, ou greue [grue = Kranich, d. h. Vorstoß des Fußes], quand le danceur gette l'vn des pieds pour soustenir le corps, & il efleue l'aultre en l'air en deuant, comme s'il vouloit donner vn coup de pied à quelcun: Et se faict tel mouuement en deux manieres: sçauoir le pied droict efleué, que l'on nomme greue droicte, & quand le pied gaulche est efleué on le nomme greue gaulche.
Quelquesfois ceste efleuation de pieds ne s'efleue qu'vn peu hors de terre & ne s'auance que point ou peu en deuant: Et se nomme pied en l'air droict, si le droict est efleué, ou pied en l'air gaulche, si le pied gaulche est efleué (f. 45).

Die in den Traktaten enthaltenen Melodien und Lautentabulaturen heißen bei Caroso und Negri sonata. Arbeau hingegen nennt – in Übernahme eines gerade erst eingeführten Wortgebrauchs (vgl. unten, VI. (1)) – die textlosen einstimmigen melodischen Muster, die er seinen Tanzbeschreibungen als Gedächtnisstütze mit Angabe jeder Bewegung pro Note beigibt, air (Air de la basse-dance, Air de la gaillarde, Air du tourdion, Air d'un branle simple, Air du branle de Bourgogne, Air des Canaries, Air des Bouffons); er versieht sie zudem mit Zusätzen, die offenbar einer ursprünglichen Textbindung entspringen und auf den Modellcharakter sowie die Bekanntheit der Melodie verweisen („Air de la gaillarde appellée Anthoinette", „Air de la gaillarde appellée La traditore my fa morire", f. 52'; „Air de la gaillarde appellée Baisons nous belle", f. 54; „Air de la gaillarde appellée la Milannoise", f. 59). Arbeau spricht in bezug auf die Formgliederung der in früherer Zeit gebräuchlichen Tanzstücke auch von basse dance, chanson und deren air:

op. cit.: Les musiciens d'alors composoient leurs chansons de seize mesures quilz répétoient, et ainsi estoient trente deux mesures pour le commencement, et pour la médiation mectoient seize mesures, et sur la fin seize mesures répétés qui faisoient trente deux mesures, ainsi en tout estoient quatre vingtz mesures dont la basse dance et commune & réguliere estoit composée: Et si dauenture l'air de la chanson passoit ces octante mesures la basse dance iouée sur icelle estoit appelée irréguliere (f. 24').

Doch besagt weder dieser Wortgebrauch „chanson" noch die namentliche Benennung des „air", daß es sich um Tanzlieder oder Instrumentalübertragungen mehrstimmiger Vokalsätze gehandelt hätte; vielmehr ist von der a priori instr. Verwertung einer allbekannten Weise auszugehen. – Ein „air" ist übrigens auch „la gaillarde appellée la Romanesque", die Arbeau jedoch „trop frequentée & triviale" findet (52'). Die Vertrautheit des Tänzers mit der vom Instrumentalisten vorgetragenen Melodie hält der Tanztheoretiker für ein unbedingtes Erfordernis:

Car quand les airs sont cogneuz par le danceur, & qu'il les chante en son cœur auec le ioueur d'instrument, il ne peult faillir à les bien dancer (49').

Lit.: Fr. Blume, Studien zur Vorgesch. d. Orchestersuite im 15.–16. Jh., Berliner Beitr. zur Musikwiss. I, Lpz. 1925; O. Kinkeldey, A Jewish Dancing Master of the Renaissance (Guglielmo Ebreo), in: Studies in Jewish Bibliography and Related Subjects, Gedenkschrift für A. S. Freidus, New York 1929, 329–372; C. Sachs, Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933, 199–222; A. Michel, The Earliest Dance-Manuals, in: Medievalia et Humanistica, Fasc. III, 1945, 117–131; R. zur Lippe, Naturbeherrschung am Menschen I: Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen u. Beziehungen in d. Ära d. ital. Kaufmannskapitals, Ffm. 1979, 216–227.

III. (1) Für die Verknüpfung einer genetischen mit einer mus. Bedeutung des ital. Wortes aere im Sinne einer lokal bestimmten Art des Stegreifsingens gibt es aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. vereinzelte Belege aus der diplomatischen Korrespondenz; es bleibt dabei offen, ob es sich um eine mit einem Ort oder einem Hof assoziierte melodisch-rhythmische Gestaltungsweise des damals in Italien verbreiteten Stegreifgesangs auf epische oder lyrische Dichtung handelt oder um eine mehr oder weniger festgefügte, als Grundlage für die Improvisation dienende Melodie (vgl. unten, III. (2)). So empfiehlt im Jahre 1460 der Improvisator Niccolò Tedesco dem Marchese Luigi d'Este in Mantua als Gesangslehrer für dessen Knaben einen gewissen Giovanni Brith, den er zum Gesang „secondo il cantare moderno, massime delle arie veneziane"

befähigt hält (zit. nach P. Canal, *Della Musica in Mantova*, Venedig 1879, 9). Um 1475 beauftragt der Herzog Galeazzo Maria Sforza in Mailand seinen Gesandten Girardo de' Colli in Venedig, alle Kanzonen des Dichters L. Giustiniani zu sammeln und bei einigen Stücken die „note del canto" beizufügen, da er wünscht, sich mit dem in Venedig gebräuchlichen Gesang vertraut zu machen („per intendere l'aere venetiano", zit. nach W. H. Rubsamen, *The Justiniane or Viniziane of the 15th Cent.*, AMl XXIX, 1957, 173). Den Formulierungen ist zu entnehmen, daß die arie veneziane auf einer neuen Gesangsweise beruhten; sie dürften sich daher auf die durch den Venezianer Giustiniani (lebte etwa 1383 bis 1446) initiierte Verfeinerung der im 15. Jh. beim gesungenen oder rezitierten Vortrag poetischer Texte üblichen Improvisationsweise beziehen. Giustiniani trug seine strophischen Liebesgedichte zur Begleitung der Lira da braccio oder der Viola in Form von koloraturenreichen Diminutionen der zugrunde liegenden, einfachen Melodie vor, und sein kunstvoller, hohes sängerisches Können voraussetzender Gesang scheint von anderen Improvisationsvirtuosen nachgeahmt und in einzelnen Fällen auch notiert worden zu sein. Im Titelverzeichnis von Petruccis *Frottole Libro sexto* (1506), das neben anderem vier anon. dreistimmige, durch einen stark melismatischen Superius gekennzeichnete Sätze auf Texte Giustinianis enthält, begegnet unter den Gattungsbegriffen das Wort justiniane („Frottole Sonetti Stramboti Ode. Iustiniane numero sesanta sie [recte: sei]"); es bezeichnet wohl diese vier nach ‚venezianischer Art' angelegten und ausgeführten Gesänge. Offenbar wurden die Begriffe justiniane (oder giustiniane) und l'aere venetiano oder kurz vinitiana oder viniziana synonym gebraucht.

(2) An der Wende vom 15. zum 16. Jh. findet sich der Ausdruck aere/aria erstmals in der Bedeutung eines Melodieschemas zum improvisatorischen Absingen von Strophentexten, d. h. die Bezeichnung für eine Art und Weise des Singens ist auf das vokale Gebilde – die Erscheinungsweise des gesungenen Gedichts – übergegangen.
Erste Belege finden sich in der höfischen Korrespondenz. So erbittet sich der Dichter Galeotto del Carretto in einem Brief an die Herzogin Isabella d'Este zu Mantua unter dem 14. 1. 1497 von dem Musiker B. Tromboncino eine neue Melodie für Capitoli („vorrei uno aiere novo de capitulo, se fia possibile", zit. nach A. Einstein, *The Ital. Madrigal*, Princeton, New Jersey, 1949, I, 45), und am 2. 12. 1510 richtet Cesare Gonzaga aus Modena an dieselbe Isabella eine ähnliche, M. Cara betreffende Bitte („la gratia che si degni comandare a Marchetto che faccia un'aria a questo madrigaletto", ibid. I, 111). Bei den Capitoli, die nachträglich mit einer Melodie versehen wurden, handelt es sich um lyrische Kunstdichtung in Strophenform, deren zahlreiche, aus Terzinen bestehende Strophen auf ein- und dieselbe Tonfolge rezitiert oder gesungen wurden.
Voraussetzung für den Bedeutungswandel von aer war die Vorliebe der Renaissancezeit für die Darbietung lyrischer oder epischer Versdichtung in Form des selbstbegleiteten Stegreifgesangs und die modische Begeisterung für die berühmten singenden, rezitierenden, Instrumente spielenden und teils auch dichtenden Improvvisatori (wie B. Ugolino, B. Gareth [il Chariteo], B. Accolti, L. Giustiniani, A. Poliziano, Pietrobono, Fr. Cei, A. Brandolini, Serafino de' Ciminelli dall' Aquila), die „canendis ex tempore ad lyram versibus" öffentlich auf Plätzen und Gassen vor dem Volk und im geschlossenen Zirkel der Fürstenhöfe von Florenz, Mantua, Mailand, Ferrara, Rom und Neapel auftraten (Beschreibung bei R. Brandolini Lippo jun., *De musica et poetica opusculum*, ed. A. de la Fage, *Essais de Diphtérographie mus.*, Paris 1864, 61–67). Zum Vortrag kamen sowohl volksnahe, d. h. in der Bevölkerung verbreitete, aber vermutlich aus der Kunstdichtung stammende lyrische Formen wie die Barzelletta oder Frottola und die Giustiniane, die mus. auf die Ballata zurückgingen, und der besonders beliebte Strambotto, der aneinandergereiht auch erzählenden Zwecken diente, als auch streng kunstmäßige Lyrik nach dem Vorbild Petrarcas wie Capitolo, Canzona und Sonetto sowie die epische Versform der Ottavarima-Stanze und Nachahmungen der antiken Ode. Gesungen wurde solistisch mit Instrumenten- (Lauten-, Violen-) begleitung, doch ist im aristokratischen Kreis auch eine rein vokale Ausführung im mehrstimmigen Ensemble mit melodieführender Diskantstimme oder gar die rein instr. Darbietung im Streicherensemble oder auf dem Clavichord denkbar. Einem Dialog in B. Castigliones *Il Libro del Cortegiano* (1528) zufolge ist von den „molti sorti di musica", die sich für den Hofmann geziemen, die gesungene Rezitation zur Viola („il cantare alla viola per recitare") deshalb dem sicheren und geschmackvollen Vomblattsingen im Ensemble und dem wohlklingenden Spiel auf Tasteninstrumenten oder im Violenquartett vorzuziehen, weil sie dem Wort in wunderbarer Weise Anmut und Eindringlichkeit verleiht, auch der geringste Fehler hörbar ist und sich die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters und Hörers auf die „schöne Art" (der Präsentation) und auf die Liedweise („il bel modo e l'aria") richtet:

Il Libro del Cortegiano (Venedig 1528), II, Cap. 13: Bella musica... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola, perchè tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzion si nota ed intende il bel modo e l'aria, non essendo occupate le orecchie in più che in una

sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore. Il che non accade cantando in compagnia, perchè l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perchè hanno le consonanzie molto perfette, e con facilità vi si possono far molte cose che empiono l'animo della musical dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la qual è suavissima e artificiosa (ed. M. Scherillo, Mailand 1928, 133 f.).

Das Prinzip des mus. Vortrags all dieser strophischen Dichtungsformen, dessen schriftliche Fixierungen unter dem Sammelbegriff Frottola (O. Petruccis Bücher ab 1504) zusammengefaßt wurden, bestand in der Wiederholung einer Melodie mit ausdrucksbedingter improvisatorischer Abwandlung. Die Melodiewiederholung erfolgt innerhalb der einzelnen Strophe (Wiederholung der Doppelzeilenmelodie: Strambotto) oder von Strophe zu Strophe (Capitolo, Ode, Canzone, Ottavarima). Im drei- bis fünfstimmigen Satz wurde die Melodie der Diskantstimme anvertraut, deren Sonderstellung auch daraus hervorgeht, daß sie in den Notierungen als einzige durchtextiert ist. Die übrigen Stimmen führten, abgesehen von kurzen kontrapunktischen Ausweichungen, meist einfache Harmonien aus; lediglich der Baß oder der Tenor trat als bedingt eigenständige Gegenstimme zum Diskant (Canto, Superius) auf. (Nach der Beschreibung Cornazanos sang der gefeierte Pietrobono zur Selbstbegleitung mit der cetra [Cister] und mit Unterstützung eines tenorista, was auf einen instr. begleiteten Oberstimmensatz mit Stützbaß schließen läßt.) Das improvisatorische Moment des Vortrags bestand in der diminutiven Zerlegung von Intervallschritten, für die es keine feste Regeln gab. Sie verlieh dem Gesangsstück den Charakter des Spontanen, des Individuell-Einmaligen und Unwiederholbaren, der mit keinem Wort besser als mit dem ambivalenten, die Doppelbedeutung von melodischem Eigengepräge und Flüchtigkeit ausdrückenden aer zu assoziieren war.

Daß die Melodie eines Gedichts (wie auch der mehrstimmige Satz) auf andere Gedichte von gleichem Strophenbau übertragen werden konnte und somit die Funktion einer von einem bestimmten Text abgelösten Melodieformel annahm, ist aus Petruccis Beischriften zu einzelnen Sätzen in seinen Frottolenbüchern zu ersehen: in Libro I, Nr. 51 „Modus dicendi capitula" (*Ben mille volte* von M. Pesenti); in Libro IV, Nr. 19 „Modo de cantar sonetti", Nr. 62 „Aer de versi latini" (textloses Stück von A. Caprioli, im Index als „Aer da cantar versi latini" bezeichnet), Nr. 91 „Aer de Capituli" (*Un solicito amor, una gran fede* von Ph. Luprano); in Libro IX, f. 2', „Aer de capitoli" (*Nasce la spema mia* von M. Cara); die Formulierung „modo de cantar..." findet sich zudem im Titel von Libro IV (*Strambotti, ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli*, Venedig 1505 u. 1507). Der analoge Gebrauch der Wörter modo und aer ist ein weiteres Indiz für die Nähe des mus. Fachbegriffes aer zur umgangssprachlichen Bedeutung im Sinne von Art und Weise, die immer wieder durchschlägt; im Falle des Wortsinns Melodie erinnert sie an die vergleichbare Doppelbedeutung des dtsch. Wortes Weise als Bezeichnung für Handlungsmodus und gesungene Melodie. – Eine volkstümliche toskanische Spielart des Liedgesangs auf bestehende Melodien war im 16. Jh. die Kontrafaktur von weltlichen Arie di Maggio (Maien-, Frühlingsliedern) zu Laudi spirituali (vgl. Ghisi 1954).

Der in Italien seit dem 14. Jh. lebendige und im späten 15. Jh. durch bedeutende Epiker (M. Boiardo, L. Pulci) geförderte Brauch des extemporierten Singens oder Rezitierens auf der Grundlage einer vorgegebenen Melodie erfuhr in den 1540er Jahren einen erneuten Aufschwung durch die außerordentliche Popularität von L. Ariosts *Orlando furioso* (1516, Endfassung 1532). Die Praxis, einzelne Ottavarima-Stanzen oder ganze Stanzenreihen des epischen Gedichts – bevorzugte Stropheninhalte waren Betrachtungen über Freuden und Leiden der Liebe und Trauer- oder Verzweiflungsausbrüche über den Verlust der geliebten Person (z. B. Lamenti des Orlando oder der Bradamante) – auf eine einzige, die Länge eines Distichons (zwei Elfsilbler) umfassende Melodie improvisatorisch zur Instrumentenbegleitung vorzutragen, führte zur Herausbildung verschiedener arie di/per cantare („Arten und Weisen des Gesangsvortrags") und zur Verbreitung von auf wechselnde Texte übertragbaren Melodiemodellen. Zur Festigung und Einbürgerung solcher Modelle trug bei, daß das sich volkstümlich gebende, gleichwohl höchst artifizielle Verfahren des improvisatorischen Gesangs auf der Basis einer schlichten, aber kunstvoll auszuzierenden und sich an den Text anschmiegenden Melodiestimme mit meist homophoner Begleitung nicht auf die Rezitation originaler oder umgedichteter Ariostscher Stanzen und auf Ottaverime anderer Dichter (bevorzugt B. und T. Tasso) beschränkt blieb, sondern sich auf andere Strophentypen (vor allem terze rime und sonetti) erstreckte. Überdies benutzte die ab dem zweiten Drittel des 16. Jh. im Zuge der petrarkistischen Bemühungen P. Bembos um die Rime libere gepflegte, doch alle poetischen Formen erfassende Gattung des (neueren) Madrigals, die in ihren Anfängen häufig mit Texten aus dem *Orlando* versehen wurde, nicht selten auch die geläufigen Melodiemodelle als Ausgangsstimme des kunstvollen polyphonen, alle Stimmen am Affektausdruck beteiligenden A-cappella-Satzes (herausragendes Beispiel die Wiederkehr der erstmals bei E. de Valderrábano [*Silva de*

Sirenas, 1547, dort als soneto bezeichnet] nachweisbaren Ruggiero-Melodie in Madrigalen von Fr. Corteccia 1547, Fr. Bifetto 1548, Hosta da Reggio 1554 und J. de Berchem 1561). G. Zarlino erwähnt, auf die vorherrschende Gesangspraxis anspielend, „quelli modi di cantare, sopra i quali cantiamo al presente li Sonetti, o Canzoni del Petrarca, oueramente le Rime dell' Ariosto" (*Istitutioni harmoniche*, Venedig [1558] ³1573, III, Cap. 79, 355).

Im folgenden Zitat des zum Medici-Kreis gehörenden Humanisten B. Varchi drückt sich nicht nur die Wichtigkeit der klanglichen Dimension für die haftende Erinnerung gesungener Verse, sondern auch die Akustisch- und Optisch-Ästhetisches zusammenbringende Gleichsetzung der Klangerscheinung mit anmutsvoller Gangart („l'andare") und aria aus:

L'Ercolano (postum Florenz 1570): Non si ricordava delle proprie parole di quei versi, ma avea nel capo il suono d'essi, cioè l'aria, o quello che noi diciamo l'andare (V, 151).

Sachgeschichtlich wie terminologisch von Bedeutung war schließlich, daß die Kompos. auf der Grundlage einer vokalen Melodieformel oder deren instr. Begleitakkorde binnen kurzem ein Kernstück der Instrumentalmusik und Ausgangspunkt der Tanz- und Variationenkompos. wurde. So findet sich die besagte Ruggiero-Melodie in D. Ortiz' *Tratado de glosas*..., Rom 1553, hier als Basis einer siebenteiligen Variations-Recercada, und in zahlreichen instrumentalen Quellen des frühen 17. Jh. Ortiz ordnet den Ruggiero-Satz den „tenores Italianos" zu und das fünfstimmige Variationsstück zu den „Recercadas sobre estos Cantos llanos que in Italia comunmente llaman Tenores" (ed. M. Schneider, Kassel 1961, 50 u. 106); d. h. er deutet die ital. Herkunft und die Einstimmigkeit der Ausgangsmelodie an. Doch erlaubt die Formulierung „sobre... Cantos llanos" nicht die Schlußfolgerung, daß die Kernmelodie des zu diskantierenden Satzes allein in einer der unteren Stimmlagen, im Tenor oder im Baß, zu orten wäre.

Das Wort aer/aria tritt mit der Bedeutung eines Melodieschemas für strophische Gedichte in ital. Quellen der Vokal- und der Instrumentalmusik als Sammel- oder Stücktitel und erklärende Beischriften in der Periode von etwa 1560 bis 1640 auf, dem Zeitpunkt, da die Improvisation und die Kompos. auf der Basis eines präexistenten, vokalen Melodiematerials in Italien aus der Mode kommt. Gewöhnlich wird die Konnotation eines bestimmten Typus oder Stils durch Orts- und Namenszusätze, die die Herkunft oder einen ursprünglichen Textbezug anzeigen, oder durch Angabe der passenden Strophenart unterstrichen. Öfter wiederkehrende Ursprungsbezeichnungen sind Aria di/della Romanesca, Aria di Genova, Aria Siciliane, Aria di Firenze (oder Aria del Gran Duca, nach dem Großherzog Ferdinando I von Toscana, bei dessen Hochzeit E. de' Cavalieris Melodie zu einem Ballo erklang), Aria di/del Gazzella (identisch mit einem „Bel fiore" genannten Melodiemodell), Aria di Zeffiro, Aria di Ruggiero (laut Einstein nach dem Eingangswort von Canto 44, Stanza 61 „Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio" des *Orlando furioso*) und aria sopra Fedele (gleichbedeutend mit aria di Ruggiero, zu erklären mit dem Austausch des Namens Ruggiero durch das den Treueschwur generalisierende Wort Fedel: „Fedel qual sempre fui", so bei T. Menon, 1548, und Gh. Danckerts, 1555; nach G. Montesardo 1606 ist der Fedele identisch mit der span. Follia.) Auf die Herkunft von der franz. Chanson oder die Nachahmung ihres polyphon-homophonen Mischstils weist die häufige Formulierung aria di canzon francese; auf die vom Madrigal durch volksmäßige Haltung sich abhebende Gattung der Villanella mit Dialekttexten die Bezeichnung aria napolitana.

Die chronologische Liste gibt den in ital. Notenhandschriften und -drucken aus dem genannten Zeitraum erfaßbaren Wortgebrauch wieder und läßt zugleich die Überlagerung mehrerer Bedeutungen von aria und das im Wort steckende beträchtliche Aussagepotential erkennen:

Madrigali a 3 et arie napolitane (o.O., o.J., RISM [ca.] 1537[18]);

T. Menon, *Madrigali d'amore a 4 voci* (Ferrara 1548): *Aer da cantar stantie*;

Lautenbuch des O. Fugger (1562), Hs. Wien, Österr. Nationalbibl. 18 821: *Aria* u. *Aria per Cantare*;

M.'A. di Becchi, *Libro primo d'intabolatura da leuto... con alcuni balli, napolitane, madrigale, canzon francese, fantasie, recercari* (Venedig 1568): *Fantinella aria da cantar*;

M.'A. Ingegneri, *Il secondo libro de' madrigali... a 4 voci, con 2 arie di canzon francese per sonare* (Venedig 1572): *Aria di Canzon Francese per sonar del primo/ottavo tono*;

C. Bottegari, *Arie e Canzoni in musica* (1574), Hs. Modena. Bibl. Estense, MS. Mus. C 311: 4 untextierte Stücke *Aria in ottava rima, Arie bellissima da ottava rima, et anche per Miserere mei deus, Aria da stanza, Aria in terza rima*; 3 textierte Stücke *Aria da stanza, Altre Aria nuova da stanza, Aria di sonetti*;

Arie racolti insieme con altri bellissimi aggionti di diversi dove si cantano sonetti, stanze e terze rime, ed. R. Rodio (Neapel 1577);

Li Canti o Arie conforme alle Lodi spirituali stampate, per cantar insieme con la dottrina christiana. Et chi non volesse cantarle a più voci, si serva del canto solo (Turin 1580);

G. C. Barbetta, *Novae tabulae musicae testudinariae hexachordae et heptachordae* (Straßburg 1582): *Gagliarda terctia detto Aria de Comedia*;

V. Galilei, *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passamezzi, le romanesche, i saltarelli, e le gagliarde et altre cose ariose composte in diversi tempi* (1584), Hs. Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Anteriore di Galileo 6: *Aria del Gazzella;*

G. C. Barbetta, *Intavolatura di liuto... dove si contine Padoane Arie Baletti Pass'e mezi Saltarelli per Ballar à la Italia-*

na, & altre cose dilettevoli secondo l'uso di questi tempi, accomodato per sonar con 6 e 7 ordeni de corde (Venedig 1585): *Arie con le quale si puo cantare Stanze, e Versi d'ogni sorte, Secondo l'uso di Venetia, & anco de altri Paesi: Aria Prima ... Aria Sesta*;
M. Facoli, *Il secondo libro d'intavolatura di balli d'arpicordo, pass'e mezzi, saltarelli, padouane, & alcuni aeri noui diletteuoli, da cantar ogni sorte de rima* (Venedig 1588): *Aria della Signora Livia, Aria della Comedia, Aria della Signora Cinthia, Aria della Signora Lucilla..., Aria da Cantar Terza Rima*;
R. Giovanelli, *Il primo libro delle villanelle et arie alla napolitana* (Rom 1588);
Lautenbuch des R. Cavalcanti (1590), Hs. Brüssel, Bibl. Royale de Belgique, MS. II 275: *Ruggieri da cantare in più arie*;
O. Vecchi, *Selva di varia ricreatione..., nella quale si contengono varii soggetti, ...cioè madrigali, capricci, balli, arie, justiniane, canzonette, fantasie, ...& accommodatevi la intavolatura di liuto alle arie, ai balli, & alle canzonette* (Venedig 1590);
A. Gabrieli, A. Padovano, *Dialoghi mus. de diversi eccellentissimi autori... con due battaglie a 8 voci, per sonar de istrumenti da fiato* (Venedig 1590): *Aria per sonar, Aria della Battaglia per sonar d'Istrumenti da fiato*;
L. Viadana, *Canzonette a 4 voci... con un dialogo a 8 di Ninfe e Pastori, & un'aria di Canzon Francese per sonare. Libro I* (Venedig 1590): *Aria di Canzon Francese per sonar del primo tono*;
Canzonette a 4 voci composti ecc.ti musici con l'intavolatura del cimbalo et del liuto, ed. S. Verovio (Rom 1591): *Aria per cantar Ottave*;
G. M. Nanino, *Il primo libro delle canzonette a 3 voci* (Venedig 1593): *Aria di cantar in ottava rima; Aria di cantar sonetti*;
L. Marenzio, *Villanelle et arie alla napolitana* I (Venedig 1595; zuvor 1584 als *Il primo libro delle villanelle*); II (ibid. 1597; zuvor 1585 als *Il secondo libro dell canzonette alla napolitana*);
O. Bargnani, *Canzonette, arie et madrigali a 3, et a 4 voci* (Venedig 1599);
G. Caccini, *Le nuove musiche* (Florenz 1601): *Aria di Romanesca; Aria prima ... Aria nona, Aria ultima*;
Lautenbücher des Ph. Hainhofer (1603/4), Hs. Wolfenbüttel Herzog August Bibl., Guelf. 18.7 Aug. 2° und 18.8 Aug. 2°: 2 Fassungen eines *Ballo del Gran Duca* (*Aria di Fiorenza*);
J. H. Kapsberger, *Libro I d'intavolatura di chitarone* (Rom 1604): *Aria di Fiorenza*;
A. Banchieri, *L'Organo suonarino*, op. 13 (Venedig 1605): *Sonata in aria francese*;
R. di Foggia, *Il secondo libro delle canzonette, madrigali, & arie alla romana a 2 voci, per cantar, & suonare con il chitarone, o spinetta* (Mailand 1606 u. Venedig 1616);
Fr. Rasi, *Vaghezze di musica per 1 voce sola* (Venedig 1608): *Aria Francese ridotta in Italiano*;
Anon., *Lodi, et canzonette spirituali. Raccolte da diversi autori: & ordinate secondo le varie maniere de'versi. Aggiuntevi à ciascuna maniera le loro arie nuove di musica à 3 voci assai dilettevoli* (Neapel 1608): *Aria antica*;
O. Durante, *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar' con gratia, l'imitation' delle parole, et il modo di scriver' passaggi, et altri affetti* (Rom 1608);
S. d'India, *Le Musiche* (Mailand 1609): *Musica sopra il Basso della Romanesca, Musica sopra il Basso dell'aria di Genova, Aria da cantar ottave, Aria da cantar ottave dell'aria di Genova, Aria da cantar ottave dell'aria di Ruggiero di Napoli, Musica a due voci sopra l'aria di Ruggiero, Aria da sonetto*;
G. Gh. da Brescia, *Canzonette et arie a 3 voci... Libro I* (Venedig 1609);
ders., *Madrigali et arie per sonare et cantare nel chitarone, liuto, o clavicembalo, a 1, et 2 voci... Libro I* (Venedig 1609);
D. M. Melli, *Le prime musiche... madrigali et arie a 1 e 2 voci* (Venedig 1609);
P. della Valle, *Carro di Fedeltà d'Amore, ...da 5 voci per cantar soli et insieme..., con aggiunta di alcune Arie, a 1, 2, et 3 voci* (Rom 1611);
J. H. Kapsberger, *Libro I di Arie passeggiate a 1 voce con l'intavolatura del Chitarrone* (Rom 1612);
G. Montesardo, *I lieti giorni di Napoli: concertini italiani in aria spagnuola a 2, e 3 voci con le lettere dell' alfabeto per la chitarra. Madrigaletti, et arie gravi passagiate à 1, e 2 voci per cantare alla tiorba, gravecimbalo, arpa doppia, et altri istrumenti* (Neapel 1612);
S. Rossi, *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e correnti*, op. 12 (1613, erhalten Venedig ²1623): *Sonata sopra l'aria di Ruggiero; Sonata sopra l'aria della Romanesca*;
P. Benedetti, *Musiche libro II* (Venedig 1613): *Arie per Ottave*;
A. Banchieri, *Terzo libro di nuovi pensieri ecclesiastici, da cantarsi con 1, & 2 voci in variati modi nel clavicembalo, tiorba, arpichitarrone, & organo* (Bologna 1613): *Nono concerto, in sinfonia all'aria del Gran Duca mus.*;
A. Brunelli, *Arie, scherzi, canzonette, madrigali* (Venedig 1613);
ders., *Scherzi, arie, canzonette, e madrigali, a 1, 2 e 3 voci per sonare, e cantare con ogni sorte di stromenti... Libro II* (Venedig 1614);
A. Cifra, *Scherzi et arie, a 1, 2, 3 e 4 voci per cantar nel clavicembalo, chitarrone, o altro simile istromento* (Venedig 1614);
Fr. Dognazzi, *Il primo libro di varii concerti* (Venedig 1614): *Sonetto sopra l'aria di Ruggieri à 2 voci, Ottava sopra l'aria di Romanesca*;
Cl. Saracini, *Le musiche... madrigali & arie* (Venedig 1614): *Aria in stile francese*;
Lautenbuch des A. Bentivoglio(?) (1615), Hs. San Francisco, State Univ. Library, Frank V. de Bellis Collection, M 2.1 M.3: darin u.a. 2 Fassungen einer *Aria del gran duco*;
G. Frescobaldi, *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo... Libro I* (Rom 1615): *Partite 8 sopra l'Aria di Ruggiero, Partite 6 sopra l'aria di Monicha, Partite 12 sopra l'aria della Romanesca*; 2. verm. Auflage (Rom 1616): *Partite 6 sopra l'aria di Follia*;
Fr. Lambardi, *Canzonette a 3, et a 4 et a 5 voci, con alcune arie per cantar solo nella parte del tenore* (Neapel 1616);
D. Belli, *Il primo libro dell'arie* (Venedig 1616);
D. Visconti, *Il primo libro de arie a 1 e 2 voci* (Venedig 1616);
B. Marini, *Affetti mus.... Symfonie, Canzon, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliarde e Correnti, a 1, 2, 3 accomodate da potersi suonar con Violini, Cornetti e con ogni sorte de strumenti mus.* (Venedig 1617);
V. Calestani, *Madrigali et arie per sonare et cantare nel chitarrone leuto o clavicembalo a 1, e 2 voci* (Venedig 1617);
G. D. Puliaschi, *Gemma mus. dove si contengono madrigali, arie, canzoni, et sonetti a 1 voce con il b. c. per sonare* (Rom 1618);
G. Stefani, *Affetti amorosi: canzonette* (Venedig 1618): *Aria*

della Romanesca, Arie Siciliane, Aria per cantar sonetti, Aria per cantar ottave;
A. Banchieri, *Primo libro delle Messe e Motetti concertato con basso e 2 tenori nell'organo* (Venedig 1620): *Messa concertata. 2 tenori e basso. Sopra l'Aria del Gran Duca; Sonata sopra l'aria mus. del Gran Duca;*
Fr. Petratti, *Il primo libro d'arie a una 2 voci...* (Venedig 1620);
Fr. Rasi, *Dialoghi rappresentativi* (Venedig 1620): *Aria alla Francese;*
St. Landi, *Arie* (Venedig 1620);
A. Grandi, *Cantade et Arie* (Venedig 1620);
Ghirlandetta amorosa, arie, madrigali, e sonetti, di diversi eccellentissimi autori, à 1, 2, 3, 4, ed. F. Costantini (Orvieto 1621);
Giardino mus. di varii eccellenti autori, dove si contengono sonetti, arie, et vilanelle, à 1, e 2 voci, per cantare con il cimbalo, et altri stromenti simili (Rom 1621);
G. Stefani, *Scherzi amorosi: canzonette* (Venedig 1622): *Aria per cantar Ottave siciliane;*
L'Aurata Cintia armonica, arie, madrigali, dialogi, e villanelle, di diversi eccellentissimi autori, à 1, 2, 3 & à 4, ed. F. Costantini (Orvieto 1622);
Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori, cioe, madrigali, ottave, dialoghi, arie, et villanelle, a 1, e 2 voci (Rom 1622);
Seconda raccolta di canzonetti mus., bellissime per cantare & suonare, sopra aria moderne, ed. R. Romano (Vicenza [1622]);
F. Vitali, *Arie* (Venedig 1622);
Il maggio fiorito arie, sonetti, e madrigali, à 1.2.3. de diversi autori, ed. B. Rocchigiani (Orvieto 1623);
G. Ghizzolo, *Frutti d'amore in vaghe et variate arie, da cantarsi co'l chitarrone, clavicembalo, o altro stromento* (Venedig 1623);
J. H. Kapsberger, *Libro II d'arie* (Rom 1623): *Aria da cantar ottave;*
G. Frescobaldi, *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura* (Rom 1624): *Capriccio sopra L'aria „Or chè noi rimena" in partite; Capriccio XII sopra l'aria di Ruggiero;*
G. Miniscalchi, *Arie Libro I* [II, III] (Venedig 1625 [1627, 1630]);
A. Grandi, *Arie, et cantade* (Venedig 1626);
A. Banchieri, *Il virtuoso ritrovo academico del Dissonante* (Venedig 1626): *Aria del Gran Duca a 2 e 4;*
C. Milanuzzi, *Primo* [*Secondo* etc. bis *Nono*] *scherzo delle ariose vaghezze* (Venedig 1622–1643): im 3. Buch [1623] *Aria per cantar Ottave;* im 7. Buch [1630] „aggiuntavi un'arietta";
Affetti amorosi canzonette ad 1 voce sola poste in musica da diversi auttori con la parte del basso, et le lettere dell' alfabetto per la chitarra alla spagnola raccolte da G. Stefani con 3 arie siciliane, et 2 vilanelle spagnole (Venedig 1626);
C. Farina, *Libro dell Pavane, Gagliarde, Brand: Mascharata, Aria francesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone a 2, 3, 4 voce con il Basso per sonare* (Dresden 1626); *Ander Theil neuer Paduanen, Gagliarden, Couranten, franz. Arien... Quodlibet von allerhand seltzamen Inventionen... etlichen teutschen Täntzen* (Dresden 1627);
Fr. Severi, *Arie* (Rom 1626): *Aria di Romanesca e di Zeffiro;*
G. Frescobaldi, *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo* (Rom 1627): *Aria detta Balletto, Aria detta la Frescobalda;*
ders., *Il primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo partite sopra l'arie di Romanesca, Ruggiero, Monica, Follie e Correnti* (Rom 1628);
ders., *Arie mus. per cantarsi nel Gravicimbalo, e Tiorba. A 1, a 2 [dua], e a 3 voci. Libro I* u. *II* (Florenz 1630): I: *Aria di Romanesca, Aria a voce sola* (dreimal), *Aria: basso solo, Aria: tenor solo, Aria, Aria di Passacaglia, Aria a 2 canti ovvero tenori;* II: *Prima parte sopra l'aria di Ruggieri, Aria a voce sola* (fünfmal), *Aria a 2 voci: canto, e tenore;*
Cl. Monteverdi, *Scherzi mus. cioè arie, et madrigali in stil recitativo con una ciaccona...* (Venedig 1632);
G. B. Camarella, *Madrigali et arie* (Venedig 1633);
Arie de diversi... commode da cantarsi nel clavicembalo chitarrone, et altro simile stromento, ed. A. Vincenti (Venedig 1634);
Fr. Negri, *Arie musicali... a 1 e [doi] voci, con alcune cantate in stille recitativo,* op. 1 (Venedig 1635): *Aria per Ottava;*
T. Merula, *Arpa Davidica con artificiosa inventione composta, la quale da 3, e 4 voci contrapunizata obligata à non più viste maniere con isolita vaghezza risuona. Salmi, et messe concertati* (Venedig 1640): *Messa concertata sopra l'Aria del Gran Duca;*
Raccolta d'arie spirituali a 1, 2, e 3 voci di diversi eccellentissimi autori, ed. V. Bianchi (Rom 1640).

Angesichts des riesigen Ausstoßes jener Zeit an Notendrucken und der Vielzahl der darin vorkommenden Gattungsbezeichnungen ist die Titelverwendung des Wortes aria bis nach 1600 eher spärlich zu nennen; offenbar setzte sich aria als ursprünglicher Begriff aus der Sphäre des Tanzes und des Stegreifmusizierens zunächst nur langsam im Wortschatz der schriftlich fixierten Kompositionspraxis fest – die Umbenennung von Marenzios Villanelle-Drucken bestätigt die Vermutung –, wohl weil er über das Notierbare hinausgehende Inhalte eines persönliche Ausdruckskraft und Spontaneität voraussetzenden Vortragsstils vermittelte. Die aus dem 16. Jh. erhaltenen Belege gewähren aber immerhin, gleichsam als zufällige, versprengte Überreste, einen flüchtigen Blick in eine reiche, volksnahe und im Prinzip schriftlose Musikpraxis.

Die obige Liste erlaubt folgenden Schluß auf die ursprüngliche Bezeichnungsfunktion: aria bezeichnet die durch eine feststehende Tonfolge repräsentierte Art und Weise des solistischen Absingens von Strophentexten und diese Tonfolge selbst; der Wortgebrauch ist nicht auf bestimmte rhythmische Gegebenheiten oder auf eine bestimmte Strophenform festgelegt, wenngleich die Ottavarima-Stanze überwiegt. Die namengebende Tonfolge ist entweder eine entlehnte, also eine präexistente, zum Volksgut gewordene oder eine gewisse Bekanntheit besitzende einstimmige Liedweise von elementarer Eingängigkeit, die nachträglich in einen mehrstimmigen oder in einen einstimmigen, instr. begleiteten Satz eingebunden wurde, oder aber eine vom Komponisten für diese Satzarten frei erfundene schlichte Melodie. Die Beigabe eines originalen oder selbst schon parodierenden Textes schließt

nicht die Wiederverwendung der Musik mit anderen Texten aus; in vielen Fällen ist sie ausdrücklich vorgesehen, wobei selbstverständlich das ganze mehrstimmige Gebilde übernommen werden konnte. Wort und Ton bilden keine unlösbare Einheit, wie sie beim Madrigal der Regelfall ist – im Gegenteil: Versatilität im Sprachlichen wie im Musikalischen scheint dem Begriff immanent. Gleichwohl ist wie madrigale auch der mus. Terminus aria grundsätzlich sprachbezogen: er richtet sich auf die melodische Linie, die der primäre Textträger ist und die dem Versmaß, der Silbenzahl und der Zeilengliederung des Gedichts angepaßt ist. Die Wortverwendung ist in dieser Frühzeit der Terminusgeschichte nicht an eine bestimmte mus. Satzart gebunden: einstimmige Sätze mit instr., akkordischer Begleitung oder mit beziffertem Baß und mehrstimmige homophone Vokalsätze ohne Begleitung kommen ebenso in Frage wie polyphone oder madrigalische Sätze. Die rein instr. Stücke sind gewöhnlich entweder Übertragungen der Vokalsätze oder Bearbeitungen einer ursprünglich vokalen Tonfolge; nicht auszuschließen ist jedoch, daß eine instr. erdachte, zeilenmäßig (periodisch) angelegte Tonfolge erst nachträglich textiert (belegt für die Aria di Gran Duca) oder überhaupt nur als Grundlage einer rein instr. (Variations-)Komposition verwendet wurde (siehe unten, V. (2)). Das Wort ist ebensowenig auf eine bestimmte Stimmlage festgelegt. In Vokal- wie in Instrumentalsätzen kann es die Oberstimmenmelodie bezeichnen, die unverziert, koloriert oder variiert vorgetragen wird, es benennt die gleichbleibende Melodie, die von Wiederholung zu Wiederholung mit einer wechselnden Begleitung versehen wird, oder aber umgekehrt das gleichbleibende Baßmodell, über dem variiert wird, und endlich auch die wechselnden Melodien, die über einem Baßmodell gesetzt sind. Das Wort ist also, da es grundsätzlich von der Gesamterscheinung des Vorzutragenden ausgeht, weder nur auf eine Oberstimmenmelodie noch auf ein Baßfundament oder eine harmonische Fortschreitung zu beziehen. Die Aria di Ruggiero oder die Aria di Romanesca beispielsweise manifestieren sich ebenso – oder sogar primär – in einer formelhaften, abwandelbaren Diskantmelodie wie in einem formelhaften und modifizierbaren Strophenbaß, zumal beide über die Harmonik eng miteinander verknüpft sind und jede für sich als Bestandteil eines abstrakten Außenstimmengerüstes aufgefaßt werden kann. Die Vorliebe der Komponisten vor allem des 17. Jh. für die Verarbeitung formelhafter Bässe und diesen entsprechenden Klängen schließt nicht aus, daß es sich bei ihnen lediglich um das Fundament und die harmonische Stütze ursprünglicher Diskantmelodien handelt.

*

Exkurs: In den Titeln einiger zwischen 1555 und 1587 erschienener Sammlungen von vorwiegend vierstimmigen Madrigalen begegnet die Bezeichnung madrigali ariosi:

Primo libro delle Muse a quattro voci / Madrigali ariosi di Antonio Barrè et altri diversi autori (Rom 1555);
R. da Montagnana, *Delle Canzone, con alcuni Madrigali aierosi a quattro voci* (Venedig 1558);
weitere Drucke von St. Rossetti (1560), L. Fidelis (1570), C. Antonelli (1570), G. P. Manenti (1586) und Sp. Pratoneri (1587).

Das Adjektiv arioso wird hier offenbar nicht umgangssprachlich im Sinne von luftig oder leicht verwendet, sondern verweist in der Bedeutung von arienhaft auf den Fachbegriff aria; es spielt entweder auf den deklamatorischen, homophonen Stil und die ausdrucksmäßige Oberstimmenorientierung einiger dieser Madrigale an („premonodic monody", Einstein 1949) oder auf die bei manchen Stücken nachweisbare Verwendung von formelhaften, präexistenten Melodien und die durchweg zu beobachtende flexible, oft synkopierende, den Eindruck improvisatorischen Deklamierens weckende Rhythmik (Haar 1983). Da aria im 16. Jh., wie oben gesagt, auf keine bestimmte Satzstruktur festzulegen ist, aber eng mit der gängigen formelhaften, sprachnahen Improvisationspraxis zusammenhängt, ist letzterer Erklärung beizupflichten und das madrigale arioso als zeitweiser Versuch einer Anverwandlung des polyphonen Madrigals an den populären Stegreifgesang anzusehen.

Lit.: A. Einstein, The Ital. Madrigal, Princeton, New Jersey, 1949, II, 645; J. Haar, The <madrigale arioso>: A Mid-Cent. Development in the Cinquecento Madrigal, Studi mus. XII, 1983.

*

(3) Die musiktheoretischen Nachweise für die Verwendung des Terminus aria im 16. und frühen 17. Jh. bestätigen bei aller Vieldeutigkeit die Sicht auf das Gesamtbild des Satzes, die es erklärt, daß das Wort auf jedwede Stimme anwendbar ist, die dem einzelnen Vokalstück seinen individuellen Charakter verleiht. Mit aria ist somit das Zusammenwirken der Stimmen eines Satzes mitgedacht und sowohl die charakteristische Erscheinung eines Gesangsstücks als auch die sie prägende, sangliche Melodie bezeichnet. Bei V. Lusitano (*Introdutione facilissima et novissima de Canto fermo et Figurato Contraponto semplice et in concerto*, [Rom 1553] Venedig [2]1558) steht das Wort noch ganz im Kontext der mehrstimmigen Stegreifpraxis: die Kategorie „aria de cantar il contrapunto" (f. 12') vereint den Wortsinn „Art und Weise" (des improvisierten Singens) mit dem der „Melodie"(formel). Sie benennt eine kunstvolle Art des Kontrapunktierens und besteht in der Erfindung einer Stimme über einem vorgegebenen Cantus firmus, die eine

melodische Figur, eine Art soggetto, tongetreu, transponiert oder auch abgewandelt wiederholt.
V. Galilei beschreibt die Aria als eine Eigenschaft der Cantilena (d. h. des Gesangsstücks), die durch die Führung der Baßstimme bestimmt ist und von der er sagt:

Dialogo della musica antica et della moderna (Florenz 1581): ...che la parte graue [die Baßstimme] sia veramente quella che da l'aria (nel cantare in consonanza) alla Cantilena (76);
präzisiert in *Il primo libro della prattica de Contrapunto... intorno all'uso delle consonanze* (hs. 1588–91): ...la parte grave, et non il Tenore come piace al Zarlino, è quella che regge et governa, et quella che da l' Aria alla Cantilena (*Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, ed. Fr. Rempp, Veröff. d. Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz IX, Köln 1980, 38 u. ähnlich 68).

Ferner wird die Aria der Cantilena durch die Bewegung (das Tempo) und gleichermaßen die Tonlage geprägt; beide ergänzen sich wie Linie und Farbe im Abbild des menschlichen Körpers:

Dialogo della musica antica, loc. cit.: Chi ha piu parte nel dar l'aria alle Cantilene: la tardezza & velocità, ò l'acutezza, & grauità del suono? & qual mezzo di questi due è piu efficace à manifestarle tali, quali sono all'vdito?
Concorrano ciascuna di esse all'operationi conuenienti loro, non altramente che si facciano le linee, e colori nel palesare alla vista la bellezza & sozzezza del corpo: & si come in far ciò le linee vi hanno sempre piu parte de'colori, così parimente in quella, il tardo & veloce ve l'hà maggiore del graue & acuto suono. possano i lineamenti senza i colori, significare alla vista, la proporzione, & sproporzione del corpo; si come il veloce, e'l tardo moto del suono in vna sola estensione, può all'vdito comunicare l'aria d'alcuna Cantilena; ma egliè così stretta parentela tra questi due accidenti, che non può interamente vno senza l'altro manifestare la qualità dell'aria, come possano tra quelli altri due le linee senza i colori (76).

Daneben erwähnt Galilei als Vorbilder für natürliche Schlichtheit des Singens namentlich zeitgenössische Liedsätze und landläufige strophenartige Melodiemodelle, darunter Laude, Frottole und auch die Romanesca (an anderer Stelle mit dem Passamezzo als „Arie antiche, che giornalmente si suonano" bezeichnet [*Discorso... intorno all'uso delle Dissonanze*, ed. Rempp, *op. cit.*, 137]), deren aria vom Sopran [!] getragen sei und einen engen, sechstönigen Ambitus nicht überschreite:

Dubbi intorni a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la solutione di essi (hs.): ...atteso che ancora hoggi molte delle mostrate arie o non aggiungono, o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per essempio la parte del soprano di Come t'haggio lasciato vita mia, ti parti cor mio caro, la brunettina mia, la pastorella si leva per tempo, l'aria comune della terza rima, quella della romanesca, et nelle altre; il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l'aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri (ed. Rempp, 182).

Galilei ordnet „tra le cantilene piu famose circa la bellezza dell'aria de moderni contrapuntisti" außer eigenen Bearbeitungen auch „l'aria della Girometta et... quella di Gianbrunaccio" ein (ibid., 183).
Schließlich bemerkt Galilei beim Vergleich mit der Antike, daß die gegenwärtige Zeit das gleichzeitige Singen mehrerer arie, d. h. mehrerer worttragender Stimmen des polyphonen Satzes, höher schätze als den Einzelgesang, den die Antichi nur solistisch oder unisono („il canto d'una sola Aria") ausgeführt hätten. Die Formulierung „cantare nel tempo medesimo piu Arie insieme" impliziert, daß es die arie aller Stimmen des polyphonen Satzes gibt; offenbar hat Galilei die eigenständige Stimmenführung des entwickelten Madrigals im Blick, bei dem jede Stimme gleichmäßigen Anteil am Ganzen, jede für sich die Melodie hat:

Il primo libro della prattica de Contrapunto (hs. 1588–91): Hoggi è tenuto in somma perfettione il canto di molti insieme in consonanza; et appresso gl'antichi fu reputato tale il canto d'un solo; et se pure di molti insieme, il canto d'una sola Aria et non di tante... Sono hoggi in prezzo le molte et diverse Arie cantate nell'istesso tempo, et all'hora una sola (ed. Rempp, 10);
...che in questa nostra maniera di cantare in consonanza, cantiamo nel tempo medesimo piu Arie insieme, di natura diverse (68);
...quello impedimento che cagiona à l'Aria che in se ritiene il Basso, quelle che naturalmente hanno il Tenore, il Contralto, e'l Soprano; dell'impedimento medesimo sono all'Aria del Tenore, l'Arie diverse che ritengano in loro il Basso, il Contralto, e'l Soprano: e l'istesso accade all'Arie che ritengano l'altre parti (ibid.).

Der konservative, gegen Galileis Bevorzugung der Monodie und gegen Cl. Monteverdis freizügigen Madrigalsatz polemisierende G. M. Artusi gebraucht das Wort aria in einem doppelten Sinne: zum einen in der Bedeutung des Melodiemodells, wobei er, an Zarlino anschließend, die lokalen Melodieformeln der eigenen Zeit mit den antiken Nomoi und Tonarten (dorisch, phrygisch, lydisch) in begrifflichen Bezug setzt und aria mit einem bestimmten Rhythmus (movimento) und einer bestimmten Tonweise (maniera) in Verbindung bringt:

L'Artusi Overo delle imperfettioni della moderna musica I (Venedig 1600): Non si ritroua che gli più Antichi, hauessero maggior numero de Modi, di tre: & come dice Tholomeo nel Citato luoco; venne quel modo di Cantare da certi Popoli, ò da qualche altra occasione; basta che ritenero, il nome di Dorio dalli Doriensi; Frigio dalli Frigij; Lidio dalli Lidij; in quella maniera, che noi diciamo, Canzoni Venetiane, Napolitane, Francese, Padoane, Spagnuole, Moresche & altre che sono infinite; vedendosi manifestamente, gli loro mouimenti essere diuersi l'vno dall'altro, e le maniere diuerse, e l'Arie diuerse (50);
Non haueano tante Arie, nè tante sorti d'Instromenti, vniti insieme con tante voci, e tante varietà d'Harmonie; lequali cose tutte, sono il più delle volte, causa di molta confusione, in vece di molta vnione (13);
Questi adunqte Cantauano al suono della Lira, & della

Cetra le Compositioni loro, nè adoprauano tante variate sorti d'Instromenti, in vn'istesso tempo, nè tanti Concerti, & Arie; ma al suono d'un solo Instromento Cantauano le cose loro (13').

Zum anderen wird aria, wie auch die Formulierung „concerti & arie" (instr. Zusammenspiel und mehrstimmiger Gesang) im letzten Beleg zeigt, in der Bedeutung der worttragenden Einzelstimme im mehrstimmigen Satz verwendet; ähnlich wie bei Galilei, jedoch mit pejorativer Akzentuierung, wird die polyphone Mehrstimmigkeit, als „modo di cantare tante, et tante Arie insieme" bezeichnet (ibid., 13'; vgl. auch 14 und II, 28). Nach Artusi führt die Gleichzeitigkeit mehrerer selbständiger arie, die Kombination melodisch wie rhythmisch unabhängiger Vokalstimmen, bei den Zeitgenossen – er denkt an die fortgeschrittene Madrigalkomposition Monteverdis – dazu, daß von Stimme zu Stimme die tonartliche und klangliche Ordnung, der Modus, wechselt, also eine unzulässige „modulatione nova" erfolgt:

op. cit. II (Venedig 1603): Che la modulatione sia noua, non è dubbio, lo confesso, perche tutte le compositioni, che nouamente uengono fatte dalli Pratici, hanno le parti, che modulano arie noue, essendo ciascuna parte da se stessa vn'aria. Ma non vale la consequenza, che la nouità della modulatione, ò dell'aria troui noui concenti (6).

Bei Monteverdi ist mit aria außer der monodischen Vokalgattung (*Scherzi mus. cioè arie*, Venedig 1632) zunächst die Gesamterscheinung eines Stücks, dessen Musik, gemeint. So spricht er vom Wechsel oder vom – strophenbedingten – Wiederholen einer aria:

Brief an V. Gonzaga (Dez. 1604): ...facendo sonare prima da tutti li ustrimenti un aria allegra et corta, et danzata da tutte le stelle parimente, dipoi in un subito le cinque viole da brazzo pigliando un aria diversa de la detta fermandosi li altri ustrimenti..., et nel fine di detta partita a due, di novo ripigliar la prima aria co(n) tutti li ustrimenti (zit. nach S. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 61);
Brief an A. Iberti (21. 11. 1615): ...che... desiderasse in questo mutanza d'aria, o d'agionte alle presenti di natura tarde et gravi (ibid., 66);
Brief an A. Striggio (9. 1. 1620): ...mi parrebbe bene che V.S. Ill:ma li agiongesse tre altri versetti di simile piede et simile senso atio potessesi ripetere un altra volta la medesima aria (ibid., 82).

Doch er erwähnt im Brief an Iberti auch die altbekannte Korrelation von misura, Taktmaß, und arie, Melodie („et battuto co(n) la misura apropriata della natura delle arie", Ehrmann, 66 f.), und er kennt selbstverständlich die technische Bedeutung von aria als Melodielinie des kontrapunktischen Satzes, wie ein Zarlino-Zitat in der von G. C. Monteverdi verfaßten *Dichiaratione della Lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali* von 1607 beweist (zit. bei Ehrmann, 137). Noch G. B. Doni spricht vom (simultanen) Verbinden mehrerer arie („connettere più arie insieme"; *Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica*, zit. nach A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Turin 1903, 222), und er verwendet die gleiche Unterscheidung von „più arie insieme" und „a una aria sola" (mehrstimmiger und einstimmiger Gesang) in seiner Synopse der mus. Fachbegriffe zu *De praestantia musicae veteris libri tres* (Florenz 1647), also zu einem Zeitpunkt, da aria bereits die neue, fest umrissene Bedeutung eines monodischen Gesangsstücks (vgl. unten, IV. (1)) hat:

Γολνμέλεια. Implicatio plurium melorum is cantuum (Più arie insieme);
Μόνομελῆ. Vnius Meli (*A vn aria sola*) (252).

Dort wird auch der Zusammenhang ersichtlich zwischen der Grundbedeutung ‚äußere Erscheinung' (il disegno, Zeichnung) und den Fachbedeutungen ‚Melodie', ‚Gesang', d. h. Arie:

Graphis. (Il disegno) Mele. *μέλη*, Cantus (*Arie*) (249);
vgl. auch: Embaterius rhythmus (*Certa aria o sonata a proposito per marciare*).
Castorium melos. (*Certa aria guerriera, che conteniva l'imprese di Castore, e Polluce, o imitava le loro battaglie.*) (248).

Doni benutzt arie in vielfältiger Weise: zur Beschreibung des choralen Unisonovortrags einer Melodie („coricamente da più cantori in un'istessa aria", *Compendio...*, loc. cit., 226) und des Kirchengesangs („quella semplice aria Ecclesiastica", *Trattato della Musica Scenica*, in: *Lyra Barberina* II, postum Florenz 1763, 27), zur Kennzeichnung der Melodien zum Vortrag Ariostscher Stanzen („molte stanze di qualche Romanzo, per esempio dell' Ariosto, cantate competentemente da alcuno, conforme qualche aria di ottava rima", ibid.) sowie zur Charakterisierung des melodiearmen Rezitativs („il vero recitativo..., il quale si trattiene assai nelle medesime corde e fa poca diversità di aria", ibid.). Daß Doni aria im weitesten Sinne einer kantablen Melodie einschließlich ihrer rhythmischen Formung versteht, erhellt schließlich seine Bemerkung über die Verwebung der Stimmen im madrigalesken Satz, der zu viele arie habe, d. h. zu ‚arioso' und damit zu künstlich sei:

Annotazioni sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica (Rom 1640): che la musica Madrigalesca (ch'è oggi la più stimata e artifiziosa) poco vale in produrre quegli effetti che dell'antica si leggono: onde si persuasero che ciò avvenisse per essere troppo ariosa, e poco simile alla favella comune, e non da altre più vere ragioni: cioè dalla brevità de' versi; da tante ripetizioni; e principalmente dall'interesse più arie insieme, in vece di formarne una sola, con quel più bel procedere di melodia che si può; e nel far cantare insieme parole diverse, con molta perdita dell'intelligenza; oltre il danno che recano gl'affettati arti-

fizii di fughe dritte e rovesce ecc., e i soverchi condimenti di passaggi tanto lunghi e frequenti (ed. C. Gallico, Rivista ital. di Musicologia III, 1968, 294).

(4) Auf einer Verallgemeinerung des Wortsinns ‚spezifisch geprägtes, schlichtes Gesangsstück' beruht die Verwendung von arie in der Bedeutung einer VOLKSTÜMLICHEN ODER LOKAL BESTIMMTEN LIEDWEISE, die außer bei einigen der oben unter III. (2) aufgeführten Titel auch im Schrifttum des späteren 16. und frühen 17. Jh. zu finden ist. Sie entspricht einerseits der Volksläufigkeit der bisher als arie bezeichneten Melodien, andererseits läßt sie offen, ob diese improvisiert oder komponiert, vokal oder instr., modellbezogen oder frei gestaltet sind. So spricht G. Zarlino bei der Beschreibung von bordunbegleiteten instr. Melodien eines Volksmusikanten, der in Venedig zum Rhythmus des Saiteninstruments Altobasso die Einhandflöte oder der in der Toskana die Sackpfeife bläst, von der aria di cantilena fatto a suo modo, der ihm gemäßen sanglichen Weise:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] ³1573), III, 79: ...mentre il Sonatore di questo istrumento [Altobasso] sott'vn certo numero, o tempo percuote con vna mano le sue chorde con vna bachetta, con l'altra sona vn Flauto, & fa vdire vn'aria di cantilena fatto a suo modo. Et non solamente si trouano cotali istrumenti da chorde, ma etiandio si troua tra quelli da fiato vno istrumento, che in Thoscana si chiama Cornamusa; nel quale gia si soleua vdire, due o tre suoni continui accordati insieme consonanti, che nasceuano da due, o tre Pifferi graui; ancora che al presente se ne odi solamente uno, & dapoi si ode vn'aria di cantilena, che si fà da un Piffero acuto... (356).

V. Galilei erwähnt die Bauernlieder („arie rusticane"), die der mus. ungebildete Landmann anstimmt:

Il primo libro della prattica de Contrapunto... intorno all'uso delle consonanze (hs. 1588–91): i nostri Contadini senz'haver cognitione alcuna di Musica, in cantando tra di loro alcune Arie rusticane (*Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, ed. Fr. Rempp, Veröff. d. Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz IX, Köln 1980, 15).

In V. Giustinianis *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628) bezeichnet aria sowohl die neue Monodie (vgl. unten, IV. (1)) als auch eine positive, tänzerische Leichtigkeit und Anmut verbindende Qualität des Gesangs („l'aria e la grazia nella musica", „cagione della grazia e dell'aria", zit. nach A. Solerti, *Le Origine del Melodramma*, Turin 1903, 114 f.) sowie regionale oder lokale Arten des Singens:

... si vede per esperienza che ogni nazione, ogni provincia, anzi ogni città, ha un modo di cantare differentissimo ciascuna dall'altro... Anzi di più, nell'istessa Italia, da un luogo all'altro, si conosce vario il modo e l'aria, come per esempio l'aria *Romanesca* è singolare e riputata bellissima e per tutto si canta con molto diletto, ... e così l'aria detta *Fantinella*. In Sicilia sono arie particolari e diverse secondo i diversi luoghi, perchè in Palermo sarà un'aria, in Messina un'altra, un'altra in Catania et un'altra in Siracusa (112 f.).

Im Rückblick auf die im 16. Jh. erfolgte Einwirkung der Canzoni populari auf das Madrigal spricht Giustiniani von dessen vereinfachtem Stil, der „consisteva in una nuova aria et grata all'orecchie con alcune fughe facili et senza straordinario artificio" (106).
P. della Valle berichtet 1640 gleichfalls von Liedern, die an bestimmten Orten gesungen wurden („arie siciliane, che son galantissime per gli affetti pietosi e malinconici", zit. nach Solerti, *op. cit.*, 169) und die sich wie modische Schlager verbreiteten:

Della musica dell'età nostra... (postum Florenz 1763): ... l'anno 1611 ebbi in Messina un'aria che ora la sento cantare in Roma per una delle più belle, e mi furono anche donati due libri manoscritti di ottave siciliane assai buone, che ancora li conservo; ... Io ancora ho messo, e posso mettere in luce alcune arie persiane, turchesche, arabiche e indiane, e assai curiose e diverse dalle nostre e di tempi e di tuono, che da altri ancora non sono state mai sentite (zit. nach Solerti, 169 f.).

Trotz des reich belegten mus. Wortgebrauchs fand die spezifisch mus. Bedeutung von aria vorerst keinen Eingang in den Wortschatz der ital. Literatursprache; das *Vocabulario degli Accademici della Crusca* verzeichnet 1612 lediglich die beiden gemeinsprachlichen Bedeutungen (Element Luft; Ansicht, Erscheinung) sowie von ihnen abgeleitete idiomatische Wendungen.

Lit.: H. SPRINGER, Zu Leonardo Giustiniani u. d. Giustinianen, SIMG XI, 1909/10, 25–33; A. EINSTEIN, Die Aria d. Ruggiero, SIMG XIII, 1911/12, 444–454; DERS., The Ital. Madrigal, Princeton, New Jersey, 1949; E. FERAND, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938, 351–358; W. H. RUBSAMEN, Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500), Berkeley 1943; DERS., Art. Frottola, MGG IV, 1955; F. GHISI, L'„Aria di Maggio" et le travestissement spirituel de la poésie mus. profane en Italie, in: Musique et poésie au XVIᵉ siècle, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines V, Paris 1954, 265–273; H. SPOHR, Studien zur ital. Tanzkompos. um 1600, Diss. Freiburg i. Br. 1956, maschr.; L. H. MOE, Dance Music in Printed Ital. Lute Tablatures from 1507 to 1611, Diss. Harvard Univ. 1956; C. DAHLHAUS, Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jh., Musica XIII, 1959, 163–167; CL. V. PALISCA, Vincenzo Galilei and Some Links Between „Pseudo-Monody" and Monody, MQ XLVI, 1960, 344–360; H. M. BROWN, Instr. Music printed before 1600. A Bibliography, Cambridge, Mass., 1965; W. KIRKENDALE, L'Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca, Florenz 1972; J. HAAR, Arie per cantar stanze ariostische, in: L'Ariosto, la Musica, i Musicisti, hg. von M. A. Balsano, Quaderni della Rivista ital. di musicolo-

gia V, Florenz 1982, 31–46; DERS., Essays on Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600, Berkeley 1986, 76–124.

IV. (1) Die im Abschn. III. (2) enthaltene Liste weist eine Reihe von Titeln auf, in denen aria als Gattungsbegriff fungiert und sich somit ein Bedeutungswandel des Terminus offenbart. Die Eignung zur gattungsmäßigen Verwendung ist angelegt im Sachverhalt, daß aria grundsätzlich die Vortrags- oder Erscheinungsweise des mit liedhafter Melodik versehenen Vokalstücks als Ganzheit meint. Nach einer Übergangszeit, deren terminologische Unsicherheit daraus hervorgeht, daß Arie einmal gleichgeordnet mit Canzone, Canzonetta, Madrigal und Scherzo erscheint und ein andermal Arie im Begriff Madrigal eingeschlossen ist (und dann entweder ein Madrigal mit präexistenter Liedweise, einen homophonen Liedsatz mit madrigaleskem Text oder einen zum Gesangsvortrag austauschbarer Gedichttexte sich eignenden Liedsatz benennt), setzt sich aria im ersten Drittel des 17. Jh. als Bezeichnung für das FREI ERFUNDENE MONODISCHE GESANGSSTÜCK durch. Maßgeblichen Anteil an der begrifflichen Eingrenzung hatten E. de' Cavalieri, J. Peri und G. Caccini, indem sie das Wort aria auf ihre im Stile recitativo komponierten Werke anwandten. In der von A. Guidotti stammenden Widmung zu Cavalieris *Rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) werden die Einzelgesänge, unabhängig von der solistischen oder chorischen Besetzung, arie genannt:

...gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. E perchè in alcune sue arie particolari par che abbia imitato... appunto l'uso loro (zit. nach A. Solerti, *Le Origini del Melodramma*, Turin 1903, 1 f.).

In der Vorrede werden den Einzelgesängen (arie) die Chorgesänge (musiche) gegenübergestellt, was einer Scheidung von scheinbar improvisierter Einstimmigkeit und komponierter Mehrstimmigkeit gleichkommt:

A' Lettori: Quando si è cantato un poco a solo, è bene far cantar i cori, et variare spesso i tuoni; e che canti ora soprano, ora basso, ora contralto, ora tenore: et che l'arie e le musiche non siino simili, ma variate con molte proporzioni (loc. cit., 6).

Dort findet sich das Wort aria auch im Sinne der vorgegebenen (Tanzlied-)Melodie („con questa occasione fanno il combattimento e ballando sopra un'aria di moresca", 7).

Peri spricht 1600 von den Arien Caccinis und seinen eigenen im Vorw. zur Oper *Euridice* („Giulio Caccini... fece l'arie d'*Euridice*"; „nell'arie più meste e più gravi d'*Orfeo*, d'*Arcetro* e di *Dafne*", zit. nach Solerti, 48 f.). Caccini unterschied, von der Form ausgehend, nicht-strophisches, einteiliges Madrigal und strophische, mehrteilige Arie und griff mit letzterer Bezeichnung auf die ältere Stegreifpraxis und die mit der Blüte des Madrigals in den Hintergrund getretene Gattung der Frottola zurück. Ausschlaggebend für Caccinis Wortgebrauch war offenbar nicht, wie oft vermutet, die Bindung an melodische Modelle, an wiederkehrende Strophenbässe oder harmonisch-metrische Gerüste, sondern die Entsprechung von mus. und textlichem Strophenbau, die – im Vergleich zum Madrigal – weniger enge Verknüpfung von Musik und Text und das äußere Klangbild des instr. begleiteten, akkordisch gestützten Einzelgesangs von natürlichem, die Wirkung des freien Vortrags vermittelndem Gepräge. Das Wort aria steht so ein für das essentiell Neue des Stile recitativo, das im Durchbruch der Subjektivität des singend sich in seiner Emotionalität und Natürlichkeit ausdrückenden Menschen besteht. Satztechnisch sind die arie genannten Stükke von Caccinis *Nuove musiche* (1601) Sologesänge mit Continuobegleitung, deren Baß von Strophe zu Strophe entweder neugeformt, unverändert beibehalten oder variativ abgewandelt wird, während die auf Struktur, Deklamation und Inhalt des Wortes eingehende Oberstimme durchkomponiert ist oder zumindest partiell wechselt und einen unregelmäßigen melodischen Periodenbau sowie, bei syllabischer Grunddiktion, reichlich Verzierungen aufweist. In Widmung und Vorrede gebraucht Caccini aria nicht nur als gleichwertigen Gegenbegriff zu madrigale, so in den auf den Vorrang des Worts abhebenden Formulierungen:

Nuove musiche (Florenz 1601), *Ai lettori*: ...ne i quali così ne madrigali come nelle arie ho sempre procurata l'imitazione de i concetti delle parole (B 1);
...che migliore effetto farà, e diletterà più vn'aria, ò un madrigale in cotale stile composto su'l gusto del concetto delle parole (ibid.).

Sondern er läßt auch erkennen, daß aria außer der neuen Gattungsbedeutung immer noch die alte Bedeutung der mus. Erscheinungsweise eines strophischen Gedichts beibehalten hat. Caccinis bevorzugte Gedichtform ist die von G. Chiabrera (der ausdrücklich erwähnt wird) stammende, anakreontische Canzonetta, die der Komponist „zur Aria" geformt hat:

...mi venne anco pensiero... comporre qualche canzonetta à vso di aria per poter vsare in conserto di più strumenti di corde (ibid.);
Widmung: ...pubblicare alcuni pochi miei Madrigali, & canzonette composte à aria le raccomando alla protezion sua (A 2).

Auch für die jüngeren Vertreter des monodischen Gesangs besteht das substantiell Neue der Arie im Gebrauch des Stile recitativo und im solistischen

(oder wenigstimmigen) Generalbaßsatz, wie folgende Feststellung A. Agazzaris über dessen ästhetische und praktische Vorzüge belegt:

Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto (Siena 1607): Per tre cagioni dunque è stato messo in vso questo modo: prima per lo stile moderno di cantar recitatiuo, e comporre: seconda per la commodità: terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto.
Della prima dico, che eßendosi vltimamente trouato il vero stile d'esprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel meglior modo poßibile; il che meglio succede, con vna, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valenthuomini, e come al presente s'vsa assai in Roma ne' conserti; non è necessario far spartitura, ò intauolatura; ma basta vn Basso con i suoi segni (10 f.).

Im Rückblick auf Caccinis Leistung spricht F. Vitali im Vorwort zur *Favola Aretusa* (1620) vom Erfinder dieser lieblichen „Arien-Musik" („inventore... delle grazie del canto e della vaghezza delle musiche a aria", zit. nach Solerti, *op. cit.*, 94).
In der Entwicklung der Oper vollzieht sich bis zu den 1620er Jahren die Scheidung von rezitativischem und lyrischem Gesang. Aus D. Mazzocchis Diktum des „tedio del recitativo" in der Schlußbemerkung zur Partitur von *La catena d'Adone* (1626) ist die Präferenzverlagerung auf den Gesang (aria) zu erkennen. Im gleichen Zusammenhang steht die Wortprägung „mezz'arie", die offenbar einem Mittelding zwischen Rezitativ und Arie, der Verknüpfung des rezitativischen Singens mit der strophischen Struktur der Arie, gilt:

Vi sono molt'altre mezz'Arie sparse per l'Opera, che rompono il tedio del recitativo, ma non son quì notate per non tediar chi legge, bastando hauer notate le più conte (zit. nach S. Reiner, *„Vi sono molt'altre mezz'Arie"*, in: Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk, Princeton, New Jersey, 1968, 241).

Die Verwendung gleichbleibender Strophenbässe oder ostinater Kurzbässe ist im frühen 17. Jh. nur eine und nicht die vorherrschende der möglichen Gestaltungsweisen der als aria bezeichneten Kompos.; ihre Beliebtheit in der Oper (Peri und Caccini 1600, Agazzari 1606, Monteverdi 1607), in Einzelstücken (Cifra 1614, Landi 1620, Kapsberger 1623, Severi 1626) und in der Kantate (Grandi 1620, Negri 1635, Cazzati 1649) beschränkt sich auf den Zeitraum bis etwa 1650. Sie erklärt sich sowohl mit dem Anknüpfen an die Tradition des modellbezogenen Gesangs als auch mit dem Seiteneinfluß der aufstrebenden Instrumentalkanzone und Sonate, die tatsächlich den ostinaten Baß bevorzugten. Daß zwischen der Bezeichnung aria und der Ostinatokompos. kein zwingender Zusammenhang besteht, zeigen indirekt die Cantade genannten monodischen Stücke Grandis (1620) oder die Cantata spirituale aus B. Ferraris zweitem Buch der *Musiche varie* (1637), die jeweils auf beibehaltenem Baß beruhen, während Stücke ohne Ostinatobaß als Arien bezeichnet sind.
G. Frescobaldi weitet die Bedeutung von aria aus, ohne die tradierten Inhalte preiszugeben: Unter der Sammelbezeichnung *Arie musicali* (1630) sind ein- bis dreistimmige Gesänge verschiedener Stile (Stile recitativo, rezitativisch-arioser Mischstil, Arien- und Madrigalstil) zusammengefaßt. Die Beischriften der einzelnen Stücke geben Fingerzeige auf die Textform (Sonetto, Canto, Madrigale, Canzona); mit arie sind mehrstrophische Gesänge benannt, deren Musik für alle Strophen gleichbleibt oder aber, bei unverändertem Baß, durchkomponiert ist; die Baßmodelle sind frei komponierte oder die bekannten Strophen- oder Ostinatobässe. Daß in letzteren Fällen die Melodik reich an Melismen ist, beweist Frescobaldis Vertrautheit mit der alten Praxis des improvisatorischen Ziergesangs.

(2) Etwa gleichzeitig mit der Einführung des monodischen Stils in Deutschland erfolgt die Übernahme des Wortes aria und seine Eindeutschung. M. Praetorius definiert den Begriff ohne Bezug auf die monodische Generalbaßarie, aber offenbar unter dem Einfluß des franz. Air de cour als einfache Liedmelodie zum auswendigen Absingen leichter Texte:

Syntagma musicum III (Wolfenbüttel 1619): ARIA vel AIR. Ist eine hübsche Weise oder Melodey / welche einer aus seinem eignen Kopffe also singet: sind bey vns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Vnd solche vnd dergleichen schöne Arien nennen die Itali jetzunder *Schertzi* (17).

Die Erwähnung ital. Scherzi dürfte sich auf Werke wie Monteverdis *Scherzi mus.* von 1607 beziehen, die, wie G. Monteverdi in der *Dichiaratione* bestätigt, unter dem Einfluß des „canto alla francese" entstanden sind und in Homophonie und Rhythmik tatsächlich an die Musique mesurée erinnern.
In seiner systematischen Übersicht der vokalen und instr. Gattungen ordnet Praetorius Aria unter die Cantilenae cum textu und hier wiederum unter die fröhlichen Gesänge mit nicht von vornherein festgelegten Versschemata („qui constat versibus incertis", loc. cit., 3). Er benutzt Arie außer in der Bedeutung einer Gattung auch im unspezifischen Sinne von Melodie, wenn er, normative Ordnungsvorstellungen von Rhythmus und Melodie wachrufend, den Komponisten instr. Fantasien mahnt, „daß er den *Modum* vnd die *Ariam* nicht gar zu sehr vberschreite / sondern in *terminis* bleibe" (21), oder wenn es von einer Psalmvertonung heißt, sie käme mit „nur dreyerley *Melodien* oder *Arien*", je einer für Anfangs- und Schlußvers, für die Binnenverse und für die verbindenden Ritornelle, aus (129, recte 109).

(3) Die ersten dtsch. Titelnennungen beziehen sich jedoch auf SOLISTISCHE ODER WENIGSTIMMIGE GESÄNGE MIT GENERALBASSBEGLEITUNG:

J. Nauwach, *Libro primo di arie passeggiate à una voce per cantar e sonar nel Chitarrone et altre simili Instr.* (Dresden 1623);
K. Kittel, *Arien vnd Cantaten mit 1, 2, 3 vnd 4 Stimmen, sambt beygefügtem B. C.* (Dresden 1638);
H. Albert, *Erster Teil d. Arien oder Melodeien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zu gutten Sitten u. Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Klavizimbel, Theorbe oder anders vollstimmigem Instr. zu singen gesetzt* (Königsberg 1638);
J. R. Ahle, *Erstes Zehn neuer geistlicher Arien mit oder ohne Fundament, sampt beygefügten Ritornellen auff 4 Violen nach Belieben zu brauchen* (Mühlhausen 1660);
ders., *Anderes Zehn*... (ibid. 1660), *Drittes Zehn*... (ibid. 1662), *Vierdtes Zehn*... (ibid. 1662);
A. Krieger, *Arien von einer, zwey u. drey Vocal-St. benebenst ihren Ritornellen auff zwey Violinen u. einem Violon, samt d. B. c. zu singen u. zu spielen* (Lpz. 1657);
ders., *Neue Arien... von einer, zwo, drey und fünf Vocal-St...*. (Dresden 1667).

Sie lassen erkennen, daß der Gebrauch des Wortes Arie sich generell auf den mehrstrophischen Gesang mit Gb. bezieht und nichts Näheres über die spezielle Satztechnik, die Stimmenzahl, die Verwendung von Strophenbässen oder die Formgebung aussagt. Kittels Unterscheidung von Arie und Kantate erklärt sich offenbar – in Übereinstimmung mit dem Kittel aus Venedig vertrauten ital. Wortgebrauch – durch das Nebeneinander von strophisch-wiederholender und von durchkomponierter Vertonung, wobei die Durchkompos. bei Ein- oder Zweistimmigkeit und reicher Ornamentik über ostinatem Baß erfolgt, in zwei Fällen über dem Ruggiero-Baß („sopra l'Aria di Ruggiero a 2 Tenori") oder in einem Fall über den Romanesca-Baß („Aria a 2 Soprani sopra la Romanesca"). Doch ist die Gleichsetzung von Arie und Strophenlied nicht zu verallgemeinern: in Alberts weit verbreitetem Liedwerk sind unter der Überschrift Arien ein- und mehrstimmige Kompos. monodischer oder auch motettischer Faktur, Strophenlieder, Tanzlieder, mehrteilige Kantaten und Choräle zusammengefaßt. Die Stilart bewegt sich zwischen dem Espressivo-Typus durchkomponierter Stücke nach Art des ital., besonders Caccinischen genere recitativo, mit unregelmäßiger Periodenbildung, freizügiger Taktgebung und maßvoller Gesangsornamentik und dem schlichten Typus der Strophenlieder mit volksmäßiger Melodiegestaltung, vorwiegender Syllabik und symmetrischer, tanzliednaher Periodik. Mit Arie bezeichnet Albert ganz allgemein die Musik strophischer Gesänge („Lieder sampt ihren Melodeyen"; Widmung zu *Arien*, 5. Teil, Königsberg 1642, zit. nach *Denkmäler Dtsch. Tonkunst* XIII, 146) ohne Rücksicht auf repetitive oder durchkomponierte Vertonung. Strophisch durchkomponiert heißt bei Albert, „daß jeglicher Vers seine absonderliche Arie führen und haben solte" (Vorrede, ibid.). Obgleich Alberts Arien alle mit B. c. versehen sind, knüpft seine Wortverwendung an einen Gebrauch vor der ital. Monodie an, wie seine zahlreichen Hinweise auf verarbeitete Fremdmelodien („Aria polonica", „Aria gallica", „Italiänische Aria", „Aria incerti Autoris") und folgende aufführungspraktische Empfehlung belegen:

Vorrede zu *Arien*, 3. Teil (Königsberg 1640): ... wenn ein Lied / einig vnd allein die Melodey zu vernehmen / sol gespielet werden / da muß man billig den *Discant* oder die *Arie*, wie sie steht / mit nehmen vnd deutlich ins Gehör bringen; Ist aber ein Singer verhanden / oder daß man selbst darzu singt / alsdann richtet man sich einig vnd allein im Spielen nach dem vorgeschriebenen *Basso*, vnd wird also die rechte Hand / welche sonst die Singende Stimme angedeutet hatte / besser zu nutz gebracht – nemblich / die *accorden* desto richtiger in acht zu nehmen vnd die Harmoney so viel lebhaffter zu machen (zit. nach *op. cit.* XII, 74).

Wie Albert verwendet auch Krieger das Wort Arie als Sammelbezeichnung für Solo- und Ensemblegesänge verschiedenster Art. Indem Krieger die vokale Ausführung und das Instrumentalnachspiel (Ritornell) eigens hervorhebt, gibt er zu erkennen, daß Arie einerseits in seinem Verständnis nicht von vornherein eine gesungene Ausführung voraussetzt und daß andererseits die rein instr. Umkleidung der gesungenen Stücke eine Zutat ist, die vom grundsätzlich auf die Wort-Ton-Verbindung abhebenden Begriff nicht gedeckt ist.
Im *Tract. compos. augmentatus* des Chr. Bernhard ist Arie zum einen eine Gattung der Vokalmusik:

Sonsten könnte der *Contrapunct* mehr *Divisiones* leyden als in *Motetten, Concerten, Madrigalien, Canzonetten, Arien, Sonaten* (ed. J. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel [2]1963, 42);
Solche [Cadentiae duriusculae] werden fast nur in *Soliciniis* und meistentheils in *Arien* und *Tripeln* angetroffen (82).

Zum anderen bezeichnet Arie/Aria die melodiöse Führung einer Singstimme – ein Indiz dafür, daß auch im dtsch. Wortgebrauch trotz der Etablierung des Gattungsbegriffs die ursprünglichen Bedeutungen Art und Weise und Melodie bewußt blieben:

Contrapunctus luxurians ist, welcher aus theils ziemlich geschwinden Noten, seltzamen Sprüngen, so die *Affecten* zu bewegen geschickt sind, mehr Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen* (oder mehr *Figuris Melopoeticis* welche andere *Licentias* nennen) mehr aus guter *Aria* so zum *Texte* sich zum besten reimet, als etwan der obige [Contrapunctus gravis], besteht (42 f.);
Omnium rerum satietas. Daher man sehen soll, wie man bißweilen eine *Arie* in den *recitativum* bringe, als in *Sententiis* bey Schlüssen der *Periodorum.* Daher ein *Poet* viel Lieder in die *Theatralische* Arbeit bringen soll (83).

Lit.: H. RIEMANN, Hdb. d. Musikgesch., II.2, Lpz. 1922,

1–72; Artikel Arie, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967; N. Pirrotta, Early Opera and Aria, in: New Looks at Ital. Opera, Fs. für D. J. Grout, hg. von W. W. Austin, Ithaca, New York, 1968; W. Braun, Die Musik d. 17. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss., hg. von C. Dahlhaus, IV, Wiesbaden u. Laaber 1981; S. Leopold, Al modo d'Orfeo. Dichtung u. Musik im ital. Sologesang d. frühen 17. Jh., Analecta musicologica XXIX, 1993.

V. (1) Die Auflistung ital. Werktitel im Abschn. III. (2) umfaßt neben der Vokalmusik auch eine Reihe von Titeln der rein instr. Musik für Soloinstrumente oder Instrumentalensembles, in denen das Wort aria die vokale Herkunft der verarbeiteten Melodie oder den Gesangscharakter des Instrumentalstücks anzeigt. Die Loslösung des Begriffs aria von der Bindung an Vokalmusik bahnt sich ab etwa 1560 auf verschiedene Weise an: in den instr. Bearbeitungen von Lied- oder Baßmelodien (z. B. Fugger 1562, Ingegneri 1572, Gabrieli/Padovano 1590, Banchieri 1605), den verselbständigten, mit Ritornellen versehenen Begleitungen zu Tanzliedern (z. B. Facoli 1588), den Variations- oder Partitenreihen über ein vorgegebenes Liedthema (z. B. Galilei 1584, Frescobaldi 1624 und 1637) und den Kompos. mit ostinaten Liedbässen (z. B. Rossi 1613).
Der entscheidende Schritt zur Etablierung von aria als Terminus der Instrumentalmusik wird um 1620 in der Kompos. für Kammerensemble und B. c. vollzogen. Erste Beispiele für die Verwendung des Worts als Bezeichnung für freie Einzelsätze von instrumentalen Tanzkompositionen und Suiten finden sich bei Marini (1617) und Farina (1626). Ihre Titel benennen Tanzsuiten, in denen die Aria aufgrund ihrer ausgeprägt gesanglichen Melodik und des Fehlens einer typischen Tanzrhythmik eine Sonderstellung einnimmt. Als freier Satz gehört die Aria, ähnlich wie die oft als Einleitungssatz verwendete Sonata, nicht zum Kernbestand der Suite. Zwar entspricht ihr Name einer ungebundenen Funktion und Stellung in der Satzabfolge und ihrer melodiebetonten, generalbaßbegleiteten Satzstruktur, doch deutet die Formulierung aria francese bei Farina an, daß die Namensgebung sich konkret vom franz. air de cour herleitet, dessen stilisierende Nachahmung in Italien bereits eine gewisse Tradition hatte.
Unter ital., aber auch zunehmend unter franz. Einfluß standen die dtsch. Komponisten, die um und nach 1650 mit der Suitenkompos. für Instrumentalensemble auch für gewisse Einzelsätze die Bezeichnung aria, meist in der eingedeutschten Form Arie, übernahmen:

A. Hammerschmidt, *Erster Fleiß allerhand neuer Paduanen, Galliarden, Balleten, Mascheraden, françoischen Arien, Courenten u. Sarabanden* (Freiberg 1636);
J. R. Ahle, *Dreyfaches Zehn allerhand newer Sinfonien, Paduanen, Balleten, Alemanden, Mascharaden, Arien, Intraden, Courenten u. Sarabanden* (Erfurt 1650);
L. Knoep, *Paduanen, Galliarden, Balletten, Mascaraden, Arien, Allemanden, Couranten, Sarabanden* (Bremen 1652);
H. Hake, *Ander Theil neuer Paduanen, Sonaten, Arien, Balletten, Branden, Couranten und Sarabanden, mit 2–8 Instr. mit d. B. c.* (Stade 1654);
J. Chr. Seyfried, *Erster Teil Balletten, Allemanden, Arien, Couranten u. Sarabanden. Mit 2 Violen u. einem geduppelten Gb.* (Jena 1656);
W. Ebner, *Arie per i Balletti rappresentati nel gloriosissimo giorno della Nascità del... Imperatore Leopoldo I.* (Hs. Wien, ÖNB Cod. 18.918, dat. 1661 [Ballett zu A. Bertalis *Il Ciro crescente*]);
J. H. Schmelzer, *Arie per il balletto a cavallo* (Wien 1667 [Ballett zu A. Bertalis *Contesa dell'aria e dell'acqua*]);
J. J. Loewe, *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten, Sarabanden* (Bremen 1658);
M. Kelz, *Primitiae mus. seu Concentus novi harmonici, Italis dicti: Le Sonate, Intrade, Mascarade, Balletti, Alemandi, Gagliardi, Arie, Volte, Serenade, e Sarabande* (Augsburg 1658);
A. Drese, *Erster Theil etlicher Allemanden, Couranten, Sarabanden, Balletten, Intraden u. Arien* (Jena 1672);
H. Gradenthaler, *Deliciarum musicalium... Sonatinen, Arien, Sarabanden u. Giquen* (Nürnberg 1676);
D. Funck, *Stricturae viola di gambicae, ex sonatis, ariis, intradis, allemandis* (Lpz., Jena u. Rudolstadt 1677).

Im Falle der Wiener Komponisten Ebner und Schmelzer fungiert aria auch als Oberbegriff der instr. Tanzsätze eines Balletts, wie er sich in vielen österreichischen Hss. der zweiten Hälfte des 17. Jh. (z. B. in den Suitenmss. Kaiser Leopolds I., etwa als *Ariae di Sua Maestà Caesarea*, Hss. Kremsier) findet. Dort sind zudem neben Tanzstücken der vorherrschenden ital. Art auch solche anon. Herkunft mit einheimischen, volkstümlichen Charakteristika und entsprechender Benennung enthalten, z. B. „Aria Styrica", „Steyrische Aria", „Arie viennese", „Arie des Hundt mit der latern" (genannt bei Nettl 1921, 141 ff.).
Die Dominanz des franz. Vorbilds, die sich ab etwa 1670 im Zuge des sogenannten Lullismus in der europäischen Musik einstellt, zeigt sich terminologisch darin, daß von da an die dtsch. Komponisten in der Ensemblesuite die franz. Wortform gegenüber dem auf Italien zurückverweisenden dtsch. Wort Arie bevorzugten: die sprachliche Form wurde zeitweise zum Indiz der jeweiligen Stiltradition des Werkes (siehe unten, VI. (5)).

(2) Auch in der Variationskompos. wird ab etwa 1630 die Bezugnahme auf präexistente Liedmelodien zugunsten eines eigens komponierten, lied- oder auch tanzhaften Melodiematerials aufgegeben; vorbereitet war diese Entwicklung durch die alte Praxis, untextierte Melodien- und Klangfolgen zum instr. begleiteten Absingen von nicht von

vornherein feststehenden Strophengedichten bereitzustellen. Das Wort aria erhält von da ab eine zusätzliche Bedeutung als Bezeichnung für DIE ZUR INSTRUMENTALEN VARIATION BESTIMMTE MELODIE UND DAS DAZUGEHÖRIGE HARMONISCH-RHYTHMISCHE GERÜST (VARIATIONSTHEMA).

Ein frühes Beispiel für Instrumentalvariationen über einer vom Komponisten frei erfundenen Melodie dürfte, dem Titel und der Struktur nach, die *Aria detta la Frescobalda* von G. Frescobaldi (1627) sein. Ihr Thema besteht aus zwei ungleich langen Abschnitten und gibt in den vier folgenden Variationen das harmonische Gerüst für jeweils neue Melodien und für zwei zur Abwechslung im Takt und Charakter eingefügte Tänze (Nr. 3: Gagliarda; Nr. 5: Corrente) ab; insofern ist Frescobaldis *Aria detta la Frescobalda* ein Vorläufer der barocken Suitenvariation.

Die Übernahme des Wortes aria zur Bezeichnung des instr. Variationsthemas erklärt sich mit der Analogie zur herkömmlichen Improvisationspraxis des Strophen- oder Tanzlieds: Lied- oder Tanzmelodie sind ebenso wie das Thema der Variation modellhafte, sanglich und schlicht gehaltene, einfach gegliederte, kurze Ausgangsgebilde für das improvisatorische oder stegreifartig wirkende und in einer lockeren Reihung erfolgende Wechselspiel von Konstanz und Veränderung. Das Wort bildet die begriffliche Klammer zweier Kompositionsarten aufgrund eines beiden gemeinsamen substantiellen Moments, nämlich des Verfahrens der Veränderung durch wechselnde Zusätze zu einem Gegebenen oder aber durch dessen Verwandlung selbst.

Zu belegen ist aria in der Bedeutung von Variationsthema – teilweise mit dem Zusatz variata, teilsweise mit Angabe der vorgegebenen Melodie – in der über Frescobaldi und Froberger stark ital. beeinflußten süddtsch.-österreichischen Klavier- und Orgelmusik und in deren nord- und mitteldtsch. Ausflußbereichen:

W. Ebner, *Aria augustissimi ac invictissimi Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI modis variata, ac pro cimbalo accomodata* (Prag 1648);

A. Poglietti, *Aria Allemagna con alcuni Variazioni sopra l'Età della Maestà Vostra, ... Aria bizzara del Rossignolo* (hs. Wien 1677);

J. Ph. Krieger, *Aria* [mit 24 Variationen] (um 1677?, hs. von 1715);

G. Muffat, *Apparatus musico-organisticus* (Salzburg 1690): *Nova Cyclopeias Harmonica, Aria Ad malleorum ictus allusio*;

J. Chr. Bach, *Aria Eberliniana pro dormente Camillo variata* [mit 15 Variationen] (hs. 1690);

ders., *Aria* a-moll [mit 15 Variationen] (hs. o. J.);

J. Speth, *Ars magna Consoni et Dissoni in vireto hoc Organico-Instr. Musico, vere et practice ab Oculos posita. Das ist... Drittens: unterschiedliche Arien, mit vielen schönen Variationen, u. anderen Galanterien vorgestellt werden* (Augsburg 1693);

F. X. Murschhauser, *Aria pastoralis variata* [mit 7 Variationen], in: *Octo-Tonium novum organicum* (Augsburg 1696);

J. C. F. Fischer, *Aria* [mit 8 Variationen], in: *Les Pieces de Clavessin* (Schlackenwerth 1696);

J. A. Reincken, *Partite diverse sopra l'Aria: Schweiget mir vom Weiber nehmen, altrimente chiamata La Meyerin* (hs. o. J.);

J. Pachelbel, *Hexachordum Apollinis, sex arias exhibens... quarum singulis suae sunt subjectae variationes* (Nürnberg 1699);

J. S. Bach, *Aria variata alla maniera ital.* (hs. Weimar vor 1714);

ders., *Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen* [„Goldberg-Variationen"] BWV 988 (Nürnberg 1742).

In diesen Werken sind die Variationen häufig tänzerischer oder – angezeigt durch Überschriften – deskriptiver Natur, wie auch oft das Thema selbst, also die Aria, eine Affinität zum Tanz, vor allem zur Allemande, besitzt oder tonmalerisch konzipiert ist. Während bei süddtsch. Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jh. die Aria mit und ohne Variationen zum liedhaften Galanteriestück einfachster Art absinkt (z. B. die *Ariae Pastorellae* von Pater Justinus und die *Ariae simplices* von F. Gass), führt Bach in den Goldberg-Variationen die Gattung auf den Gipfelpunkt, und er schlägt zugleich mit dem Abgehen von der Melodiefiguration und dem Aufgreifen des alten Prinzips der Variation über beibehaltenem Baß-Subjectum den Bogen zurück zu den Anfängen der mit Aria bezeichneten Kompositionsarten.

Lit.: P. NETTL, Die Wiener Tanzkompos. in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh., StMw VIII, 1921; K. VON FISCHER, Die Variation, Das Musikwerk XI, Köln 1956; FR.-W. RIEDEL, Quellenkundliche Beitr. zur Gesch. d. Musik f. Tasteninstr. in d. zweiten Hälfte des 17. Jh., Kassel 1960, erweitert München ²1990; W. APEL, Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967; R. DAMMANN, J. S. Bachs „Goldberg-Variationen", Mainz 1986.

VI. (1) Das franz. Wort air hat als gemeinsprachliche Vokabel die dem ital. Wort aria vergleichbare Doppelbedeutung von Luft und Aussehen, deren Inhalte bei der Verwendung als mus. Begriff eine latente Rolle spielen (vgl. oben, I. (1) und II.).

Als Bezeichnungen für eine mus. Gattung tauchen das Wort air und die Verbindung air de cour ab 1570 in Publ. der Pariser Drucker Le Roy und Ballard auf. Sie benennen hier zunächst sowohl eine STROPHISCHE CHANSON IM MEHRSTIMMIGEN, HOMOPHON-SYLLABISCHEN SATZ mit melodisch führender Oberstimme als auch das SOLISTISCHE FRANZÖSISCHE LIED ZUR INSTRUMENTENBEGLEITUNG, das entweder die Intavolierung eines mehr-

stimmigen Chansonsatzes oder von vornherein als Lautenlied konzipiert ist. Die ersten Titel lauten:

G. Costeley, *Musique…, Meslange de chansons en facon d'airs* (1570);
Livre d'airs de cour miz sur le luth par Adrian Le Roy (1571);
D. le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens… réduiz a 4 parties* (1579);
ders., *Second livre d' airs des plus excelants musiciens… réduiz a 4 parties* (1579);
N. de la Grotte, *Premier livre d'airs et chansons à 3, 4, 5 et 6 parties* (1583);
Vingtquatrieme livre d'airs et chansons à 4 parties, & 5 parties des plusieurs excelens autheurs (Paris 1583); dass. mit Autorenangabe *D'Orlande de Lassus et Cl. Le Jeune* (1585); *Vingtcinquieme livre…* (1585);
J. Planson, *Airs mis en musique par J. P. parisien tant de son invention que d'autres musiciens* (1587);
Airs mis en musique à 4, & 5 parties: de plusieurs autheurs (1595);
Airs de court. Mis en musique à 4 & 5 parties de plusieurs autheurs (1596 u. 1597);
D. Coignet, *Airs de court… mis en musique à 4, 5, 6 et 8 parties* (1597);
Ch. Tessier, *Premier livre de chansons et airs de cour tant en frç. qu'en ital. et en gascon à 4 et 5 parties* (London 1597);
ders., *Airs et villanelles frç., espagnols, suices et turcs… à 3, 4 et 5 parties* (1604);
Airs à 4 de différens auteurs, recueillis, et mis ensemble par Pierre Ballard (1606).

Die intensive Rezeption ital. und antiken Gedankenguts am durch Katharina von Medici italianisierten Hof Karls IX. und die theoretische und poetische Verarbeitung durch die Dichtergruppe der Pléiade brachten eine starke Beeinflussung der franz. Musik und speziell der Chansonkunst mit sich, gefördert durch Vermittler wie P. Sandrin, J. Arcadelt und O. di Lasso. In diesem Zusammenhang gelangte das franz. Wort air als Entsprechung zu ital. aria in die mus. Fachsprache und wurde hier zur Bezeichnung einer Gesangsart mit analogen poetischen (gereimte Strophen), mus. (Melodiewiederholung, einfache Melodik, sprachnahe, freie Rhythmik, zum Teil Mehrfachverwendung der Melodie) und vortragspraktischen Gegebenheiten (Gesang zum Instr.) herangezogen. Verknüpft war die Einführung des Wortes air zum einen mit der Bemühung um eine der höfischen Konversationskunst angepaßte Gesangsart. Le Roys Feststellung in der Widmung seines *Livre d'Airs de Covr miz sur le Lvth* an die Comtesse de Retz, Catherine de Clermont, die Chansons des neuen Buches seien in Ausführung und Gehalt viel leichter als jene schwierigen von Lassus, die er zuvor für sie arrangiert hätte (in der *Instruction de partier toute musique facilement en tablature de luth*, erhalten nur die engl. Übers. des 2. Teils von 1568 und einer vollständigen Ausg. in 4 Teilen von 1574), ist mit einem terminologisch wichtigen Hinweis auf den Bezeichnungswechsel von voix de ville (→ *Vaudeville* II. (1)) auf air de cour versehen:

Ces jours prochains, Madame, vous ayant presenté l'instruction d' asseoir toute Musique facilement en tablature de luth, qui estoit fondée exemplairement sur les chansons d'Orlande de lassus lesquelles sont difficiles et ardues comme pour rompre le disciple de l'art à franchir aprez toutes difficultez: je me suis avisé de luy mettre en queue pour le seconder ce petit opuscule de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appeloit voix de ville, aujourd'huy Airs de Cour), tant pour vostre recreation a cause du suget (que l'usage a desja rendu agreable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir (zit. nach *Chansons au luth et Airs de cour frç. du XVIe siècle*, hg. von L. de la Laurencie, A. Mairy u. G. Thibault, Paris 1934, XXV f.).

Le Roy hatte 1555 ein *Second Livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville: nouvellement remises en tablature* veröffentlicht; daß um 1570 voix de ville gegen air (Costeleys Titel) bzw. air de cour (Zitat Le Roy) ausgetauscht wurde, hat den Anschein einer Setzung: In der neuen Wortwahl drückt sich programmatisch die Abwehr des Popularen und der Rückzug auf den Hof aus (daher die Präzisierung air de cour), aber auch die Hinwendung zum Vornehm-Schlichten als Postulat einer Musik für aristokratische Dilettanten, die die Kompliziertheit der Faktur oder der Ausführung als krause Pedanterie und vulgäre Anstrengung verachteten. Mit dem Wort air war das gewählt Leichte besser zu benennen (nicht zuletzt aufgrund seiner vokabularen Bedeutung) als mit dem auf mehrstimmige polyphone Liedsätze oder auch (seit Attaingnant 1528) auf deren instr. Transkriptionen festgelegten Begriff chanson.

Zum anderen stand das Aufkommen des Wortes air in enger Verbindung mit den antikisierenden Bestrebungen, die von P. de Ronsard, J.-A. de Baïf und den gleichfalls zur Pléiade gehörenden J. Pelletier, P. de Tyard, J. de Bellay, R. Belleau und É. Jodelle ausgingen und, in Analogie und Konkurrenz zu gleichartigen Aktivitäten in den Humanistenzirkeln Italiens, außer der Erneuerung einer an antiken Mustern und petrarkischen Formen (Sonett, Madrigal) geschulten, franz. Dichtkunst auch die Restitution der mus. Form nach Art der Antike einschlossen. Dabei war die Frage, ob die Einstimmigkeit oder die Homophonie vorzuziehen wäre, von großer Bedeutung. Der wohl auch hierin von Ficino beeinflußte Ronsard gab dem einstimmigen Gesang zur Instrumentalbegleitung den Vorzug, obgleich seine Oden und Sonette von den zeitgenössischen Komponisten überwiegend im homophonen vierstimmigen A-cappella-Satz vertont wurden; so enthalten die *Amours* von 1552 Sätze von P. Certon, Cl. Goudimel, M.-A. de Muret und Cl. Janequin und Listen weiterer Sonette des Bandes, die auf einige dieser Melodien gesungen werden konnten – das formelhafte Verfahren erinnert an die Vortragsweise Ariostscher Stanzen. Doch Ronsard rühmte sich 1550 in einer an den Studienfreund Baïf gerich-

teten Ode, den Odengesang zur Laute initiiert zu haben, während jener sich als erster dem tragischen Gesang gewidmet habe („Premier j'ay dit la façon / D'accorder le luth aux Odes / Et premier tu t'accomodes / A la tragique chansons", *Les Odes*, Livre I, Ode XIV, in: Œuvres complètes, ed. G. Cohen, Paris 1950, 414 f.).
Mit Ronsard vertrat auch Tyard wie in Italien Galilei den Vorrang des Sologesangs als wirkungsvollste, seelenbewegende Weise des Wortausdrucks. Tyard verwendet die Wendung „donner l'air à la parole" nicht bloß im Grundsinn der melodischen Erscheinungsweise von gedichteter Sprache, sondern er assoziiert mit ihr die an Ficinos spiritus-Begriff gemahnende Vorstellung, daß erst der Ton dem Wort die Seele einhaucht; zugleich deuten sich Vorbehalte gegenüber dem mehrstimmigen Gesang als „vulgaire usage" an:

Solitaire second, ou Prose de la Musique (Lyon 1555), NA als *Solitaire second, ou Discours de la Musique* (Paris 1587): Donq (me demanda le Curieux) estimez-vous autant un Phonasce, de quel nom les Grecs appelloient celuy qui d'une seule voix proprement et melodieusement accompagnoit la chanson, que l'autre, nommé Symphonete, qui d'une subtilité laborieuse accommode plusieurs voix ensemble, d'où l'accomplissement de la harmonie procede? Le premier (respondy-je) est à mon jugement beaucoup estimable; car si l'intention de Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passionné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celuy qui scet proprement accommoder une voix seule me semble mieux atteindre à sa fin aspirée, vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace. Mais la simple et unique voix, coulée doucement, et continuée selon le devoir de sa Mode choisie pour le merite des vers, vous ravit la part qu'elle veut. Aussi consistoit en ce seul moyen la plus ravissante energie des anciens Poëtes lyriques qui, mariant la Musique à la Poësie (comme ils estoient nez à l'une et à l'autre) chantoient leurs vers, et rencontroient souvent l'effect de leur désir, tant la simplicité bien observée aux Modes de chanter est doüée d'une secrette et admirable puissance. De cecy nostre aage peut tesmoigner; et moy-mesme faisant essay, j'ay avec plus de peine rencontré un seul chant propre à mes vers, qu'escrit les vers, tels qu'ils sont, ny contr'assemblé trois ou quatre parties, recognoissant en ce dernier un vulgaire usage, familier à infinis chantres... (ed. C. M. Yandell, Genf 1980, 214 f.).

Daß der geschäftstüchtige Verleger Le Roy das Wort air zur Bezeichnung von Gesängen zur Laute verwendet, ist nicht zuletzt mit der Bevorzugung und der Benennung der monophonen Musik und Vortragsart am Pariser Hof und im literarisch-mus. Salon der einflußreichen Comtesse de Retz, wo Ronsard den Ton angab, zu erklären. – Das der Sängerin L. Archer gewidmete Sonett des Dichters Jodelle, das Le Roy seinem ersten geschlossenen Lasso-Druck beigab (*Mellange d'Orlande de Lassys, contenant plusieurs chansons...*, 1570), wiederholt Tyards Idee der Beseelung und bestätigt indirekt den Vorzug der Ausführung der vierstimmigen Chansons durch eine Solostimme mit Begleitinstr.:

Air pour air par ses chants Orlande payera / Mes vers, leur souffant l'ame: il te satisfera / Par ses chansons: mais force & grace bien plus grande. // Ses chansons reprandont par ta vois, par tes dois: / Au lieu doncq' de le voir quite enuers toy, tu dois / Obliger derechef l'art & le nom d'Orlande (zit. nach *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke* [2. Aufl.] XII, hg. von H. Leuchtmann, Wiesbaden 1982, XI).

Das modische Wort air findet sich, kaum überraschend, in der Beschreibung des *Balet comique de la Royne* (Paris 1582), wo der Sieur de Savornin, Sänger des strophischen Chant de Jupiter – des einen von nur zwei monodischen Stücken des Balletts – als „tres excellent au chant, & en la composition des airs de musique" hervorgehoben wird (51').
Doch auch die vorherrschende Praxis der Homophonie griff das Wort air auf: Costeleys „chansons en façon d'airs" und Caietains „airs mis en musique" auf Ronsard-Texte sind vierst. Sätze mit führender Oberstimme und syllabischer Deklamation. Im Sammeldruck Caietains (1576) weisen sie zum Teil die rhythmische Regulierung nach dem quantitierenden Versmaß auf, und seine Widmung läßt erkennen, daß für ihn, den gebürtigen Italiener, die Anpassung des air an die rhythmische Lang-Kurz-Relation der franz. Sprache ein Problem war:

...et pour ce que je suis de nation & langue estrangere je pourroy manquer à bien approprier les Airs sur les lettres Françoises, mais come ceux qui veullent profiter aux estudes hantent les lieux ou s'en fait la profession, Moy pareillement me defiant de mes forces, (car je n'ay aucune honte de le declairer), ay frequenté l'escole de Messieurs de Courville & Beaulieu, l'ung Orphee l'autre l'Arion de France, leur vertu & nostre amitié me permettant de les appeller ainsi, car ilz ne sont seulement excelents aux recits de la Lyre, mais tres doctes en l'art de Musique, & perfaits en la composition des airs, que les Grecs appellent Melopee... (zit. nach D. P. Walker, *The Influence of ‚Musique mesurée à l'antique', particularly in the ‚Airs de Cour' of the early seventeenth cent.*, MD II, 1948, 144 f.).

Das Wort wurde in der Folge auf die Musique mesurée angewendet, aber nicht zwingend: Le Jeunes *Airs* von 1594 und 1608 waren ebenso „chansons mesurées à l'antique" wie N. de la Grottes *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres mises en musique...* (Paris 1569) oder Jacques Mauduits *Chansonettes mesurées* (Paris 1586).
Die homophone wie die monophone Satzart sowie die schlichte Faktur und die strophische Anlage blieben die gemeinsamen Merkmale für die nach 1600 in großer Zahl veröffentlichten Airs de cour von P. Guédron, G. Bataille, A. Boësset und vielen anderen. Bei den teils mit, teils ohne Lautenbegleitung publ. Sololiedern begegnen in den ersten Jahrzehnten auch noch die taktfreie Metrisierung nach Art der Chanson mesurée und die improvisatori-

sche, diminuierende Abwandlung der Strophenmelodie; das zum Tanzen geeignete, taktmäßig geordnete Lied wurde folglich als chanson à dancer von air unterschieden, wie dieser auch sozialgeschichtlich aufschlußreiche Titel einstimmiger Lieder belegt:

Airs nouveaux accompagnez des plus belles chansons à dancer qui ayent esté par cy-devant mises en lumière, mesurées sur toutes sortes de cadences de branles, voltes, courantes, ballets & autres dances et qui n'ont encore esté imprimées. Ausquelles chansons l'on a mis la musique de leur chant, afin que chacun les puisse chanter et dancer de mesure en compagnie (Caen 1608).

Ballard trifft in zahlreichen Sammelpubl. die gleiche Unterscheidung von *Airs* (15 Sammlungen 1608–1632) und *Chansons pour dancer et pour boire* (21 Sammlungen, 1627–1662); sie fließt im letzten Jahrhundertdrittel in die vom Textinhalt ausgehende, aber auch in der mus. Faktur sich niederschlagende Differenzierung von kunstvollerem, mit ausgeziertem zweiten Couplet („double") versehenen air sérieux und einfachem air à boire ein, die durch J. Sicard (17 Bücher, 1666–1683) und durch zahllose, bis 1745 erscheinende Sammlungen mit dem Titel *Airs sérieux et à boire* populär wurde. Andere textbezogene Benennungen finden sich in den Anthologien *Airs bachiques* (I 1671, II 1677) und *Airs spirituels* (I 1672, II 1677, I und II rev. 1688) von B. de Bacilly sowie den *Brunettes ou petits airs tendres* von Chr. Ballard (I 1703, II 1704, III 1711).

Bacilly bezieht sich in seiner Gesangslehre auf zahllose in den verschiedensten Sammlungen veröffentlichte airs de cour führender Komponisten wie A. Boësset oder M. Lambert oder auch aus eigener Feder. Sein Anliegen ist die Anwendung der Gesangskunst auf die Airs („l'application du Chant aux Airs", 14), und sein Augenmerk richtet sich vor allem auf die Beziehung zwischen dichterischem Wort und sängerischem Ausdruck sowie auf die seinerzeit übliche quasi-improvisatorische Ausgestaltung der zweiten Couplets; das Eingehen des chant auf die parole hebt er als Kunstleistung seiner Zeit heraus:

L'art de bien chanter (Paris 1679), *Remarqves svr l'art de bien chanter*: Ie sçay qu'autrefois que l'on ne faisoit consister la Maniere de chanter que dans les traits du Chant, sans auoir égard aux Paroles; chacun auoit sa Methode, c'est à dire chacun inuentoit selon son caprice plus ou moins de traits dans les Couplets des Airs, les vns d'vne façon, les autres d'vne autre, & tout cela passoit pour bon, ou du moins pour supportable: Mais dans ce temps icy, où l'on a poussé le Chant plus auant, & que l'on a grand égard aux prononciations des Paroles, à leur quantité, & à leur expression, que l'on a trouuée, & qui a esté presque inconnuë aux Anciens, le Chant est paruenu à vne finesse si grande, qu'il est aussi dangereux de faire des Diminutions sur certaines syllabes, qu'il est difficile d'inuenter celles qui conuiennent le mieux aux Paroles (13).

Die Bezeichnung air blieb das ganze 17. Jh. hindurch für das strophische, ein- bis dreistimmige Einzellied mit oder ohne Gb., das Air de cour, in Gebrauch und wurde als die typische Liedart Frankreichs angesehen:

P. Maillart, *Les Tons ou Discours sur les modes de musique et les tons de L'église* (Tournay 1610): Car autres sont les Madrigales d'Italie, autres les chansons à la Napolitaine, autres les Vellançicos d'Espagne, autres les airs de France, & autres les chansons & motets d'Allemagne, & du pays bas (151).

(2) In der franz. musiktheor. Lit. des 17. Jh. wird air außer im Sinne der franz. Liedgattung auch in der Bedeutung der den Charakter eines Gesangs- oder auch Instrumentalstücks PRÄGENDEN MELODIE oder im allgemeinen Sinn von MUSIKSTÜCK verwendet. P. Maillart leitet in seiner an Glarean und Zarlino anschließenden Moduslehre die „schönen Züge" einer Musik, also die „airs", die Kadenzen und alles übrige, was ihr die Macht zur Bewegung der Sinne verleiht, zunächst vom (kirchentonalen) Modus ab:

Les Tons ou Discours sur les modes de musique et les tons de L'église (Tournai 1610), *Epistre*: tous les beaux traicts, les airs, les cadences, & tout ce qui a quelque force & energie pour esmouuoir noz esprits, procede de la Mode, comme de la cause principalle & originelle (o. S.).

Der Wechsel der Tonart verändert das air ebenso wie ein die Hörer erfrischender Taktwechsel:

...les Musiciens ont le coustume (pour varier l'air de leur musique, & regaillardir les esprits des auditeurs) de changer quelquefois la mesure au milieu de la chanson (366).

Der Charakter des air bestimmt sich laut S. de Caus nach der Taktart; so unterscheidet er in der *Institution harmonique* (Ffm. 1615, II, 6) das „air grave" im Alla-breve-Takt („Pauanes, Branles, Pasemezes, & Alemandes") und das „air gay" im Tripeltakt („Gaillardes, Courantes, Voltes, & autres danses gayes"), das in Frankreich („en nos airs François") besonders beliebt sei. Ferner erwähnt Caus die „airs legers ou balets Italiens" (ibid., 16), in denen sonst zu vermeidende Parallelen perfekter Konsonanzen üblich sind.

Air ist für Maillart, wie auch seine von Tyard übernommene Formulierung „donner tel air, & telle cadence aux parolles" (*op. cit.*, 163) zeigt, die vom Komponisten frei erdachte Erscheinungsweise der Sprache; somit ist sie zugleich auch Ausdruck seines persönlichen „Stils":

Després, Iean Mouton, Richafort, & autres; lesquels ont troué vn autre air, & vne autre maniere de composer (151);
...nul ne peut nier, qu'il ne soit licite à tous Musiciens, d'inuenter, & composer diuers airs, ou diuerses sortes de chants, pour chanter choses diuerses (195).

Die Selbstverständlichkeit, mit der air und vokale

Melodie gleichgesetzt wurden, geht im 17. Jh. verloren. Mersenne, der air außer in der Gattungsbedeutung vor allem auch als Bezeichnung für die einstimmige Melodie verwendet (ebenso chant, chanson, simple récit) und die Kunst der Melodiebildung dem Kontrapunkt als die beiden Hauptbereiche der Kompos. gegenüberstellt („l'Art de composer des Airs, et le Contrepoint"), unterscheidet gesungene und instr. airs („airs que l'on recite, ou que l'on ioüe sur les Violons, sur le Luth, sur la Guiterre, & sur les autres instrumens", *Harmonie universelle*, Paris 1636, II: *Des Chants*, 178). Er läßt jedoch keinen Zweifel an der Bevorzugung der gesungenen, also dank der Sprache mit begrifflicher Bedeutung versehenen und wortnachahmenden Melodie:

...si l'air est lié à quelque matiere, soit prose, ou vers, il sera plus agreable que s'il estoit separé de toute sorte de sujet, dautant que le iugement de l'oüie se faisant dans les sens commun, & non seulement dans les replis & cauernes des oreilles, si l'air ne porte rien auec soy que le son, il ne peut estre si bien goûté de l'esprit, que lors que le son est joint à quelque parole qui a conformité & analogie auec le chant (105).

Wie bei Mersenne ist auch bei A. Parran und Ch. Guillet mit air zunächst ein Elementarbegriff der Kompositionslehre benannt. Parran unterscheidet die vier zeitgenössischen Kompositionsgattungen Musique d'air, Musique legere ou gaye, Musique grave et devote und Musique grandement observée und beschreibt die erstere als freimetrische Komposition:

Traité de la musique theorique et pratique contenant les preceptes de la compos. (Paris 1639): [la Musique] en air, où le battement, ou mouvement commun ne se baille point par mesure reglée: mais on bat quasi à chaque note, et s'appelle Musique d'air (85, zit. nach H. Schneider, *Die franz. Kompositionslehre in d. 1. Hälfte d. 17. Jh.*, Mainzer Studien zur Musikwiss. III, Tutzing 1972, 127).

Guillet teilt die Lehre der Kompos. in die Bestandteile „Modulation, Concent ou Contrepoint, Mouvement, Air, Ornement, Parole" ein (*Institution harmonique*, hs. 1642, zit. nach Schneider, 191).
J. Rousseau sieht sich veranlaßt, die von der Viole zu begleitenden Gesangsstücke als „Airs de Melodie, où il y a des paroles" (*Traité de la Viole*, Paris 1687, 91) zu umschreiben und den Unterschied zwischen „un Air pour la Voix, & une Piece pour les Instruments" (74) zu treffen. Mit „Airs tendres & languissans" (94) und „Airs de Mouvement de la Mesure à deux Temps sur des Noires" (113) werden unterschiedliche, für Lully typische Ausdrucksarten vokaler wie instr. Musik benannt. – Im allgemeinen Sinn von Melodie und damit von sowohl vokalem als auch instr. Musikstück verwendet É. Loulié (*Élements ou Principes de Musique mis dans un nouvel ordre*, Paris 1696) das Wort air, wo er von „concevoir & chanter un Air" (28), „les Airs lents" und „les Airs vistes" (36) oder „certains Airs de Danse comme Gigues" (62) spricht.

(3) Im franz. Ballet de cour und in der franz. Oper des 17. Jh., besonders aber in J.-B. Lullys Tragédies en musique, Pastoralen und Divertissements bezeichnet air neben dem Pantomime oder Tanz begleitenden Instrumentalstück oder der rein instr. Einlage den INSTRUMENTALBEGLEITETEN SOLOGESANG ODER DAS VOKALE DUO ODER TRIO. Für die Namensgebung der vokalen airs dürfte eher die franz. Bezeichnungstradition des Air de cour verantwortlich sein als die ital. der Opernarie. Lullys vokale airs haben eine instr. Begleitung durch Gb., zwei oder drei Diskantinstr. oder fünfst. Streicherorchester. Sie sind entweder ausdrucksvolle, großangelegte, von Rezitativen und Ritornellen durchsetzte Monologarien, in binärer oder in Dacapo-Form, oder leichte, unbeschwerte, kurze, zweiteilige oder rondoförmige, oft zu mehreren dialogisch gruppierte und rezitativisch verknüpfte Stücke nach Art des Air de cour oder auch binäre Tanzlieder der Divertissements. Eine Anzahl der Lullyschen airs basiert auf einem strophischen Chaconne- oder Passacaglia-Baß, was jedoch nicht mit der Benennung zusammenzubringen ist. In den zeitgenössischen und noch bis 1744 erscheinenden Ariendrucken von Werken Lullys werden die vokalen airs à chanter von den instr. airs à jouer unterschieden, beispielsweise:

Les Airs à chanter / de / L'Opera de Roland / mises / en musique, / Par Monsieur de Lully (Amsterdam 1685);
Les Airs, de la / Tragedie / d'Atys / Propres à Chanter & à Jouer sur toutes / sortes d'Instr. / Par Monsieur de Lully (ibid. 1687);
Airs à jouer, et à chanter; extraits / D'Acis, et Galatée, / Pastorale-Heroique, / Remises au théâtre en août 1744... (Paris 1744).

Das sich aus dem allgemeinen Wortsinn Melodie erklärende Nebeneinander einer vokalen und einer instr. Bedeutung von air begegnet allenthalben in den zeitgenössischen Quellen. Es spiegelt sich in den Parodiendrucken wie Ballards *Parodies bachiques* (1695) wider, wo im Avertissement von den „natürlicherweise" wortlosen, erst nachträglich textierten Airs und den erneut (um)textierten Airs die Rede ist:

...on a crû faire plaisier aux Amateurs de la belle Symphonie de leur donner ce recueil de Parodies Bachiques composé par diverses personnes qui se sont trouvées un talent particulier pour appliquer des paroles aux Airs qui n'en ont point naturellement dans les Opera, & mesmes pour en ajouster de nouvelles à ceux qui en ont, les premiers rendront les Airs de Ballet plus aisez à retenir; & les secondes réveilleront le goût que l'on a pour les autres. On n'a notté les premiers mesures des Airs au commencement de chaque Piece, que pour rappeler les idées de toute

la Piece, que l'on n'a pas jugé à propos de mettre entiere parce que cela auroit tendu ce livre trop gros & moins portatif (zit. nach H. Schneider, *Die Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich d. Ancien Régime*, Mainzer Studien zur Musikwiss. XVI, Tutzing 1982, 41).

In der Auseinandersetzung um den Vorrang der ital. oder der franz. Oper spielt der Vergleich von Gestaltung und Funktion der vokalen airs eine große Rolle. Wenn Fr. Raguenet in der *Paralele des Italiens et des François, en ce qui regarde la Musique et les Opéra* (Paris 1702) die mus. Bestandteile der Oper auflistet und erörtert („le Récitatif; les Airs; les Symphonies; les Chœurs; les Danses", 4), ist mit air grundsätzlich nur das gesungene air gemeint. Als wesentliches Merkmal des air français benennt er die Integration in den dramatischen Ablauf und die Einheit des Affekts, auf die das in keine zwingende Handlung eingebaute air italien keine Rücksicht zu nehmen braucht:

Les Opéra des Italiens... sont de pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue: leur piéces ne sont proprement que des canevas fort minces & fort maigres: toutes les Scênes y sont composées de quelque Dialogue ou de quelque Monologue trivial au bout duquel ils fourent quelqu'un de leurs plus beaux Airs qui en fait la fin. Ces Airs sont tres-souvent des Airs détachez qui ne sont point du corps de la Piéce, & qui ont esté faits par d'autres Poëtes ou séparément, ou dans la suite de quelque autre Ouvrage (7 ff.);
Les Airs Italiens sont plus détournez & plus hardis que les Airs François; le caractére en est poussé plus loin soit pour la tendresse, soit pour la vivacité, ou pour toutes les autres sortes d'espéces. Les Italiens unissent même quelquesfois des caractéres que les François croyent imcompatibles (28).

Unter air tendre und air vif versteht Raguenet zwei durch Ausdrucks- oder Bewegungsintensität gekennzeichnete Grundtypen des Lullyschen air, unter air simple das solistische Gesangsstück im Unterschied zum Duo, Trio oder Chor. Daß für ihn die gesungene Melodie für die Benennung als air entscheidend ist, zeigt die Beschreibung des begleitenden Orchestersatzes der ital. Arie:

Les violons y jouënt toûjours des parties dont le chant est ordinairement aussi beau que l'Air même qui en est le sujet: aussi arrive-t-il souvent qu'après avoir entendu quelque chose de l'Air qu'on trouve charmant, on est insensiblement entraîné par les parties accompagnantes qui ne charment pas moins, & qui font abandonner le sujet pour se faire suivre; tout y est d'une beauté si égale, qu'on ne sauroit dire quelle est la partie dominante (55 ff.).

Auch J. L. Le Cerf de la Viéville sieht in der Vereinigung von Lebhaftigkeit und Zärtlichkeit eine Qualität des ital. Operngesangs, doch für das franz. air in der von Lully gepflegten Form des air de mouvement zur Begleitung von zwei Violinen beansprucht er den Vorzug des Pointierten und der Prägnanz:

Comparaison de la musique ital. et de la musique frç. (Brüssel [2]1705), *Second dialogue*: ... il faut que je lui fasse observer ici un avantage que nous avons sur les Italiens, pour l'expression de certaines passions brusques, comme la joye, la gayeté, le dédain, la colere, & c. Nous avons une maniere de les bien marquer qui nous est particuliere, & qui donne à nôtre Musique des beautés que toute la profondeur de la science Italienne ne sçauroit égaler. Ce sont nos airs de mouvement, avec l'accompagnement de deux violons (59 f.).
Il est certain que nos airs sont ou vifs ou tendres; mais que nous n'avons pas atteint au talent suprême de joindre ensemble la vivacité & la tendresse... Les Italiens ont une commodité, que nous n'avons pas de mettre ces deux passions dans le même air. C'est qu'ils répétent les mêmes paroles beaucoup plus que nous, & ainsi ils peuvent y attacher differens caracteres à differentes reprises. Mais nous ne devons point leur envier un avantage si dangereux (61 f.);

Ein halbes Jahrhundert später mokiert sich J.-J. Rousseau über die anmaßende Nomenklatur der Franzosen, die die großangelegte ital. Arie mit dem Diminutiv ariette abtäten, während sie ihre eigenen Gesangsformen mit den Bezeichnungen air und monologue bedächten:

Lettre sur la Musique Frç. (Paris 1753): On peut juger de l'idée de nos Musiciens sur la constitution d'un Opera, par la singularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de Musique Italienne qui ravissent; ces chefs-d'oeuvres de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les situations les plus vives, & portent dans l'ame toutes les passions qu'ils expriment, les François les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes, dont ils entre-mêlent les scenes de leurs Opera, & réservent celui de monologues par excellence à ces traînantes & ennuyeuses lamentations, à qui il ne manque pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste & sans cris (62 f., zit. nach *La Querelle des bouffons. Texte des Pamphlets*, hg. von D. Launay, Genf 1973, I, 734 f.).

(4) Das zusatzlose Wort air bezeichnet in den Partituren von J.-B. Lullys Balletten und Bühnenwerken außer einem Gesangsstück das Instrumentalstück zur Entree oder Einlage der Tänzer oder Pantomimen. Es findet sich in den Ballets (ab dem *Ballet de l'Amour malade*, 1657), den Comédie ballets (ab *Le Mariage forcé*, 1664) und den Tragédies en musique (ab *Cadmus et Hermione*, 1673). Vereinzelt begegnet es schon im anon. *Ballet de Mademoiselle* von 1640 (Collection Philidor, Bd. III), dort als Untertitel Premier Air zu Ouverture. La Voye Mignot erwähnt im *Traité de musique pour bien apprendre la compos. tant vocale qu'instr.* (Paris [1656] [2]1666) als Anwendungsbereiche des binären Taktes unter den schweren Gattungen („choses graves") die vokalen „Airs" und unter den leichten die offenbar instr. „Airs de Balets" (21). Das wortlose air begleitet in Lullys Balletten den Tanz oder die Pantomi-

me allegorischer oder exotischer Figuren, von Faunen, Dämonen, Tritonen, Schäfern oder Göttern, oft mit charakterisierenden Motiven und teils mit, teils ohne Bindung an feststehende Tanztypen und deren rhythmische Schemata. Oft sind denselben Figuren mehrere Stücke nacheinander zugeordnet, so daß eine Numerierung mit second air, troisième air usw. vorgenommen wird, wobei die erste Nummer lediglich als entrée bezeichnet ist. Es gibt aber Fälle, wo auch die entrée ausdrücklich als air bezeichnet wird (z. B. "Entrée de Mars et de Guerriers. Air", *Le Triomphe de l'amour*, LWV 59/12). Das instr. air wird in den Balletten vom einstimmig gesungenen récit unterschieden, mit dem die entrée angekündigt wird. Die solistische Ausführung des récits und sein an das air de cour erinnernder Aufbau aus gereimten Versen und zwei Couplets, dessen zweites mit Diminutionen ausgeziert wird, erklärt es, weshalb in den Liedsammlungen Ballards (*Airs de differens autheurs*) die récits gleichfalls als airs klassifiziert sind. – Bei den instr. airs, die rhythmisch bestimmten Tanz- oder Bewegungstypen und den entsprechenden Aufbauformen folgen, handelt es sich z. B. um Gigues, Gavottes, Menuets, Bourrées oder Marches; so sind unter dem Titel *Airs pour le Carrousel de Monseigneur* (1686) außer einem Prelude drei Tänze der erstgenannten Art zusammengefaßt. Bisweilen sind die airs durch die Angabe des Tanz- oder Formtypus (z. B. „Second Air, Gigue", *Amadis*; LWV 63/5, „Air Rondeau", *Roland*, LWV 65/82), einer bestimmten Besetzung (z. B. „Air pour les hautbois", *Persée*, LWV 60/5; „Air pour les trompettes", *Proserpine*, LWV 58/5) oder der tanzenden Figur („Second Air des Phrygiens", *Atys*, LWV 53/35) charakterisiert. Mit airs de vitesse (airs vîtes, airs de mouvement) wurden rasche Instrumentalstücke zum virtuosen Tanz bezeichnet, von denen Le Cerf de la Viéville (*Comparaison...*, loc. cit., *Quatrième dialogue*, 112f.) meinte, sie seien von Violinen (d. h. als air de violon) am besten auszuführen. – Neben den tanztypischen gab es auch airs dansants, die nicht an einen bestimmten Typus, an einen bestimmten Takt, Rhythmus oder Tempoablauf, gebunden waren. Le Cerfs Beschreibung der Lullyschen Canevas-Praxis ist zu entnehmen, daß auch die instr. airs auf Sangbarkeit hin – ihr verdanken sie den Namen – konzipiert wurden:

op. cit., *Cinquième dialogue*: ...pour les divertissemens, Lulli faisoit les airs d'abord, à sa commodité & en son particulier. Il y falloit des paroles. Afin qu'elles fussent justes, Lulli faisoit un canevas de vers, & il en faisoit aussi pour quelques airs de mouvement. Il apliquoit luimême à ces airs de mouvement & à ces divertissemens, des vers, dont le mérite principal étoit de quadrer en perfection à la Musique, & il envoyoit cette brochure à Quinaut, qui ajustoit les siens dessus. De là est venu que ces petites paroles des Opera, & qui y font frequentes, comme je l'observois tantôt, conviennent toutes si parfaitement au chant, dans leur briéveté & dans leur douceur. Le Musicien avoit le soin & le talent de mener le Poëte par la main (218f.).

(5) Die instr. Tanzsätze und die anderen Instrumentalstücke, aber auch ursprünglich vokale Sätze aus den Opern Lullys erfuhren als lose gefügte (Auswahl-)Suiten für Orch.- und Kammerbesetzung eine weite Verbreitung. Titel verschiedener Amsterdamer Verleger – wie

Ouverture avec tous les airs de l'opera de Cadmus (1682);
Ouverture avec tous les airs de Violon de l'Opera de / Persée (1682);
Les / Simphonies / à 4. / Avec les Airs / Et Triots, / Des Festes / De l'Amour / et de Bacchus (zw. 1687 u. 1700);
Ouverture / Avec tous les Airs à jouer de / l'Opera de / Phaeton (1697) –,

wurden maßgeblich für die weitere Entwicklung der Orchestersuite wie auch der Suite für Kammerensemble oder für Cembalo; terminologisch relevant waren sie für die Bezeichnung der Orchestersuite als Ouvertüre (neben Suite, Symphonie, Recueils de Pièces, Divertissement) und für die Benennung eines FREIEN SATZTYPUS DER SUITE als air. Der Wortgebrauch ist jedoch nicht einheitlich: während in den Titeln außer der eigentlichen Ouvertüre die „symphonie" genannten Eingangssätze der einzelnen Szenen von der Satzbezeichnung air oder air à jouer ausgenommen blieben (→ *Suite* III.), werden im umfangreichen zeitgenössischen Schrifttum zu Lully der Bezeichnung airs oder alternativ symphonies entweder alle Instrumentalsätze einschließlich der ursprünglichen Vokalsätze subsumiert, oder aber es wird die in den Opernpartituren vorgegebene begriffliche Präzisierung zwischen Ouverture, Prélude, Ritournelle, Tanztypen (Menuet, Gigue, Gavotte, Canarie, Bourrée, Sarabande, Loure, Rigaudon, Passepied), anderen Form- oder Satztypen (Rondeau, Chaconne, Passacaille, Marche), Symphonie (tonmalerischer Satz) und Air vorgenommen. Im letzteren Falle meint air entweder den ursprünglichen Vokalsatz oder, in Verkürzung von air dansant, die Musik zu einem im Unterschied zu den übrigen, in Tempo, Taktart und Aufbau typisierten Tänzen nicht konventionalisierten Tanz bzw. zu einer Pantomime von besonderer Ausdruckskraft.
In die dtsch. Orchester- und Ensemblemusik wurde die Bezeichnung air – seltener in der dtsch. Form Arie – für einen Satztypus der Suite durch Komponisten eingeführt, die sich an der franz. Suitenkompos. orientierten oder ausdrücklich auf das Muster Lullys verwiesen; die ital. Wortform aria begegnet zu gleicher Zeit in zyklischen Gattungen ital. Provenienz mit auch franz. beeinfluß-

ter, suitenhafter Abfolge von Tänzen (Sonate, Concerto grosso; siehe Muffat):

G. Bleyer, *Lust-Music...: Airn, Bourreen, Gavotten, Gagliarden, Giquen, Chansons, Allemanden, Sarrabanden, Couranden* (Lpz. 1670);
S. Kusser, *Compos. de Musique suivant la Methode frç., contenant Six Ouvertures de Théâtre accompagnées de plusieurs airs* (Stuttgart 1682);
G. Muffat, *Armonico tributo* (Salzburg 1682): *Aria* in Sonate II u. IV;
J. Scheiffelhut, *Lieblicher Frühlings-Anfang oder Mus. Seytenklang... Praeludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden, Arien u. Giquen* (Augsburg 1685);
Ph. H. Erlebach, *VI Ouvertures begleitet mit ihren darzu schicklichen Airs nach franz. Art* (Nürnberg 1693);
G. Muffat, *Florilegium primum* (Augsburg 1695): *Air* in Fasciculus I, Nr. 2, Fasc. III, Nr. 3; Fasc. V, Nr. 3, Fasc. VII, Nr. 1;
ders., *Florilegium secundum* (ibid. 1698): Fasc. I, Nr. 3: *Air pour les Hollandois*; Fasc. V, Nr. 3: *Autre Air pour les mèmes* (nach *Entrée de Maitres d'armes*); Fasc. VII, Nr. 3: *Autre Air pour le mèmes* (nach *Entrée de Nume*); *II. Air pour les mémes* (nach *Traquenard pour les Jeunes Romains*);
J. C. F. Fischer, *Le Journal de Printemps consistant en Airs et Ballets à 5 Parties et les Trompettes à plaisier* (Augsburg 1695);
G. Muffat, *Exquisitioris Harmoniae Instr. Gravi-Jucundae Selectus Primus / Außerlesener... Instr.-Music Erste Versamblung* (Passau 1701): *Aria* in Concerti I, III, IV, VI, VII, IX, XII;
J. Scheiffelhut, *Mus. Klee-Blat... Preludien, Entréen, Rondeau, Bourréen, Arien, March, Canarien, Giquen... auf frantzösische Art* (Augsburg 1707);
G. Fr. Händel, Suite F-dur und D-dur [„Wassermusik"] (entstanden vermutlich 1716/17): *Air* (Andante) u. *Air* (Allegro);
J. S. Bach, *Ouverture* D-dur BWV 1068 (entstanden etwa 1729–31): *Air.*

In die Klaviersuite gelangt das Air unter dieser franz. oder auch unter der ital. Bezeichnung Aria durch J. Kuhnau (*Neuer Clavier-Übung Erster Theil*, Lpz. 1689, Partie VI; *...Ander Theil*, Lpz. 1692, Partie IV), J. S. Bach (*Aria di Postiglione* im *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, 1706 oder früher; Suiten Nr. 2 u. 4 der sogenannten Franz. Suiten, entstanden 1722–25; Partita Nr. 6 aus *Clavier-Übung* I, Lpz. 1731), J. Mattheson (*Pieces de Clavecin... consistant des Ouvertures, Preludes, Fugues, Allemandes, Courentes, Sarabandes, Giques, et Aires*, London 1714, Suiten Nr. 2 u. 9), G. Böhm (Suite in D-dur), J. J. Fux (Suiten Nr. 2 u. 3) und Gottlieb Muffat (*Componimenti mus. per il cembalo*, Augsburg um 1739, Suiten Nr. 1, 3, 4 u. 6). – Die Verknüpfung von Suiten- und Variations-Air begegnet in den beiden Sammlungen der *Suites de pieces pour le clavecin* von Händel (I London 1720: Nr. 1 u. 8; II ibid. 1733, Nr. 3 u. 5 „The harmonious blacksmith"). Händel hat darüber hinaus eine ganze Reihe von Air oder Aria betitelten Einzelstücken für Klavier hinterlassen. Für die Vereinzelung des Air bzw. der Aria gibt es weitere Beispiele in der ital. Cembalomusik (z. B. B. Pasquini) und bei den Clavecinisten (z. B. Fr. Couperin, *Pièces de Clavecin*, 20. und 22. Ordre). In der ital. Tradition wurzelt die passagenreiche *Aria Passegiata* von Fux.

Lit.: D. P. Walker u. Fr. Lesure, Claude Le Jeune and Musique mesurée, MD III, 1949; D. P. Walker, Der mus. Humanismus im frühen 16. u. frühen 17. Jh., Kassel 1949; K. J. Levy, Vaudeville, vers mesurés et airs de cour, in: Musique et poésie au XVI[e] siècle, Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines V, Paris 1954; H. Schneider, Die franz. Kompositionslehre in der 1. Hälfte des 17. Jh., Mainzer Studien zur Musikwiss. III, Tutzing 1972; ders., Chronologisch-thematisches Verz. sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV), Tutzing 1981; ders., Die Rezeption d. Opern Lullys im Frankreich d. Ancien Régime, Mainzer Studien zur Musikwiss. XVI, Tutzing 1982; J. R. Anthony, French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau, London 1973; ders., The Mus. Structure of Lully's Operatic Airs, in: Jean-Baptiste Lully, Kgr.-Ber. Saint-Germain-en-Laye u. Heidelberg 1987, Neue Heidelberger Studien zur Musikwiss. XVIII, Laaber 1990; D. Launay, Les airs ital. et frç. dans les Ballets et les Comédies-Ballets, ibid.

VII. (1) Das engl. Wort air (alternative Schreibweise ayre) teilt mit ital. aria und franz. air die zweifache Grundbedeutung Luft/Atem und Art und Weise/Erscheinung einschließlich der zahlreichen entsprechenden Nebenbedeutungen. Im Bezug auf ein Klingendes wird air am Ende des 16. Jh. greifbar, und zwar zunächst im Drama W. Shakespeares, etwa in *A Midsummer Night's Dream* (vor 1595: „Your tongue's sweet air / More tuneable than lark to shepherd's ear", I, 1, 183 f.), in *Merchant of Venice* (vor 1598: „If they but hear perchance a Trumpet sound. Or any Air of Musick touch their Ears", V, I, 75 f.) oder *The Tempest* (1611: „Where should this musick be, in air, or earth? ... This musick crept by me upon waters; / Allaying both their fury and my passion, / With its sweet air...", I, 2, 388 bis 394). Mit air/ayre ist die gesungene oder die instr. Lautgebung gemeint, wobei der erste und der dritte Beleg die dem Wort eigene Konnotation des Angenehmen vermitteln und der zweite die Nähe zum Ausgangswort Luft erahnen läßt.
In mus. Bedeutung benutzt Th. Morley das Wort zur Kennzeichnung der die ästhetische Qualität prägenden Züge eines Musikstücks, vor allem seiner melodisch-harmonischen Faktur. In diesem Sinne spricht er in *A Plaine and Easie Introd. into Pract. Musicke* (London 1597) von der air (aire, ayre) eines Lieds („aire of the song", 147) oder vom Wechsel der „aire", z. B. „you have changed

the aire" (155), „the musicke is altered in the aire" (124) und „great absurdities in... musicke, altering both time, tune, cullour, ayre" (166). Morleys Wortgebrauch ist jedoch recht unpräzise und gibt in Formulierungen wie „you find much better ayre and more fulness then was before" (164) oder „Luca Marenzio [a guide] for good ayre and fine invention" (180) nicht eindeutig zu erkennen, aufgrund welcher Eigenschaft einer Kompos. eine „gute air" zuzusprechen ist. Auf eine melodische Implikation läßt die Bezeichnung „the ayre of the descant" (88) schließen, auf eine tonartliche die Feststellungen „these aires (which the antiquity termed *Modi*'" (147) und „every key hath a peculiar ayre" (147). Unklar bleibt schließlich auch, was Morley unter dem Attribut ayreable in der Wendung „Madrigals, Canzonets, and other such ayreable musicke" (150) versteht und welches unveränderbare Element außer der Tonart er bei seiner Umschreibung der Fantasia im Blick hat:

And this kind will beare any allowances whatsoever tolerable in other musick, except changing the ayre and leaving the key (181).

Der Eindruck entsteht, daß Morley mit aire/ayre einen mehr suggestiv denn distinktiv bezeichnenden Modebegriff fremder Herkunft verwendet und daß ayreable, wie nachfolgend bei anderen Autoren airy, eine Eigenschaft von leichter oder tänzerischer, als schwerelos und gleichsam luftig empfundener und in ihrer Faktur unkomplizierter Musik ist. – Im Sinne einer solchen Charakterisierung spricht J. Playford von airy songs, wenn er den Anwendungsbereich eines bestimmten Tempos oder, wie er in sprachlich gewagter Gleichsetzung von Modus und Stimmung sagt, eines mood beschreibt: „This *Mood* [das dreizeitige imperfect of the more] is much used on *Airy Songs*, and *Galiards*" (*An Introd. to the Skill of Musick*, London 1674, 33). Hingegen betont Th. Campion den von Morley angedeuteten Zusammenhang von Air als Substanz eines Lieds und der ihm ein heiteres Flair verleihenden Tonart:

The Art of Descant: or, Composing of Musick in Parts (London 1674): ... there is no Tune that can have any grace or sweetness unless it be bounden within a proper Key, without running into strange Keys, which have no affinity with the Ayr of the Song (27).

Nach Chr. Simpson ist air ein Sammelbegriff für im Prinzip homophone, nur punktuell mit Imitationen versehene Musik:

A compendium of Pract. Musick in Five Parts (London [2]1667): In these [pavans, galliards, allemandes, etc.] and other airy musicks or strains which now pass under the common name of airs, you will often hear some touches of points of fugues, but not insisted upon or continued as in fancy-music (zit. nach F. B. Zimmermann 1980, 147).

Playford stellt der leidenschaftlich expressiven Musik (passionate music) die lebhaft-heitere entgegen, die allein von der air geprägt wird und nur ein begrenztes Maß an Verzierung erträgt:

An Introd. to the Skill of Musick, loc. cit.: Yet by consequence understand, that in *Airy* Musicks, or *Corants* to dance, instead of these Passions, there is to be used only a lively cheerful kind of Singing, which is carried and ruled by the *Air* it self (46).

Wie wenig gefestigt die Bedeutung des Wortes ayre noch im frühen 18. Jh. ist, beweist ihre eingehende Erörterung durch R. North, der in einer um 1710 entworfenen Essayskizze mit dem offenbar weiterhin modischen Begriff zunächst ein Moment des natürlich Dahinfließenden assoziiert:

... it is not easy to say what Ayre is. It seems best adumbrated by a good style in verse or prose – a sort of musick that seems to flow from Nature, one sound following another as if they were of a family, so as nothing occurs that occasions any one to say Why, or What means this? Every thing proper, and nothing fantasticall or in the least defective... It seems odd to give descriptions and caracters to a thing so litle understood as musicall Ayre is – a meer *je ne scay quoy*. Nothing is so comon as to hear it say'd, It may be good musick, but there is no aire in it. And so the comendation of musick is ordinarily that there is a great deal of very good aire in it. But wee may ramble long enough before wee find the anatomy of this same Aire, so as to be informed what it is, much less any rules for finding it out, or bringing it certeinly into practise (zit. nach *Roger North on Music*, hg. von J. Wilson, London 1959, 67 f.).

In *An Essay of Musicall Ayre* (hs., etwa 1715–20) beschreibt North ayre als schwerlich definierbare und kaum über Regeln zu vermittelnde Eigenschaft einer guten Musik; von den erörterten Kompositionsmitteln, deren Zusammenwirken laut North die ayre entspringt (Farbe des Stimm- oder Instrumentenklangs, Charakter der Tonart und Logik des Kadenzgangs, der Melodie- und der Baßfortschreitung), mißt er der Harmonik und dem Zusammenspiel von Fundament- und Melodiestimme primäre Bedeutung zu:

Ayre in Musick, is like witt in poetry, not fixt upon any one quallity, but being taken all-together gives the recomendation (loc. cit., 70);
Ayre is cheifly in the Doctrine of the Key, its accords, mixtures, and changes (84);
I am next to inquire after the genius of an upper part called the Treble, with respect to ayre or the melody of tune, which is comonly look't for there, more than in all the parts of a consort besides. And for the florid propertys of that part [treble], it is more courted than any other, the base not excepted, wherein the vertue cheifly lyes. If the ayre or variations of the base are absurd, it is impossible a superiour part should be ayery, tho' upon the most correct bases there may be ayre better and worse in the upper parts, according to the invention, or rather felicity of the composer (88);
Certeinly the best musick is that which follows the plain tendency of the base (89).

Im natürlichen, ungezwungenen melodischen und harmonischen Verlauf erblickt North die Analogie zum milden Luftstrom, die ihm die identische physikalische und mus. Bezeichnung und die Übertragung des mus. Wortes auf den ästhetischen Sachverhalt der schönen Erscheinung erklärt:

First as for the word *Ayre*, it was taken into the language of Harmony from a conceipted analogy with the flow of a gentle and well tempered air abroad, as if that yeilded the sound. And from Musick it hath bin translated to the vulgar, who call *air* every singular disposition not literally expressible, as the air of a man's face, and the like. Therefore it ist not to be wondered if Air in musick is hard to be exprest (73).

(2) Im letzten Jahrzehnt des 16. Jh. begegnet air/ayre in England als Bezeichnung für DAS VON INSTRUMENTEN (BESONDERS DER LAUTE) BEGLEITETE SOLOLIED. Bereits bei Th. Morley hat air auch die Bedeutung eines Sammelbegriffs der „leichten" Vokalmusik, von dem nur das Madrigal, wohl aufgrund seiner polyphonen Struktur und seines Affektgehalts, ausgenommen ist:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): There is also another kind more light then this which they tearme *Ballette* or dances, and are songs which being song to a dittie may likewise be dance. These, and all other kinds of light musicke saving the Madrigal are by a generall name called ayres (180).

Folgerichtig setzt Morley die Kanzonette (canzonet) gleich mit einer „Aria a 3 voices" und spricht er von „ayres and villanellaes" (68); seine eigenen Lautenlieder von 1600 nennt er auf dem Titelblatt „little short songs" und in der Widmung „light Ayres for the Lute voice and Violl onely" (Faks. in *The English Lute-Songs* XVI, hg. von E.H. Fellowes, London [2]1958, Vorspann); inkonsequent ist jedoch, daß er zuvor das Madrigal gleicherweise wie die Kanzonette zur „ayreable musicke" gerechnet hat.
Im Erscheinungsjahr von Morleys *A Plaine and Easy Introduction* wird mit Dowlands *First Booke of Songes* eine stattliche Reihe Londoner Publ. mit ayre oder synonym song genannten, eigenständigen Liedkompos. eröffnet, beginnend mit:

J. Dowland, *The First Booke of Songes or Ayres of 4 partes with Tableture for the Lute. So made that all the partes together, or either of them seuerally may be song to the Lute, Orpherian or Viol de gambo* (1597);
ders., *The Second Booke of Songs or Ayres of 2, 4 and 5 parts* (1600), *The Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603);
M. Cavendish, *14. Ayres in Tabletorie to the Lute expressed with Two Voyces and the Base Violl or the Voice & Lute only. 6. more to 4. Voyces and in Tabletorie, and 8 Madrigalles to 5. Voyces* (1598);
R. Jones, *The First Booke of Songes or Ayres of 4 Parts with Tableture for the Lute. So made that all the parts together, or either of them severally may be sung to the Lute, Orpherian or viol de gambo* (1600);
ders., *The Second Booke of Songs and Ayres, set out to the Lute, the Base Violl the Playne Way, or the Base by Tableture after the Leero Fashion* (1601);
Th. Morley, *The First Booke of Ayres. Or Little Short Songs, to sing and play to the Lute, with the Base Viole* (1600);
Ph. Roseter, *A Booke of Ayres, set foorth to be song to the Lute, Orpharion, and Base Violl* (1601);
Fr. Pilkington, *The First Booke of Songs or Ayres of 4 Parts; with Tableture for the Lute or Orpherian, with the Violl de Gamba* (1605).

Für die zeitgenössische Bezeichnung der modern (und verkürzend) Lautenlied genannten Gattung wird fortan die Schreibweise ayre üblich, jedoch nicht zwingend. Die Benennung geht wohl auf das franz. air de cour zurück, das – vor allem in seiner leichten Spielart – auch sachlich das Lautenlied mit seiner solistischen Besetzung, seiner strophischen Anlage und seiner vornehmlich homophonen Satzart beeinflußt hat. Eine weitere Erklärung für die Adaptierung des traditionell auf eine lockere Wort-Ton-Beziehung festgelegten franz. Worts mag der Befund beisteuern, daß in vielen Fällen von ayres, etwa bei Dowland, bereits bestehende (Tanz-)Melodien mit Texten belegt oder aber umgekehrt fertige Gedichte mit einer einfachen Melodie und einer leicht zu realisierenden instr. Begleitung versehen wurden.
Die umständlichen Titelbeischriften zeigen an, daß die Ausführung sowohl durch Singstimme und Laute als auch im meist vierstimmigen Vokalensemble sowie weitere instr. (vor allem Ersatz oder Ergänzung der Laute durch die Baßgambe) oder vokale Alternativbesetzungen einschließlich des reinen Instrumentalsatzes vorgesehen waren. Die Beschreibung der absatzfördernden Alternativpraxis in Th. Campions Vorw. seiner *Two Bookes of Ayres* (London um 1613) gibt einen Hinweis auf die Doppelbedeutung von ayre als Lied und (Diskant-)Melodie:

These Ayres were for the most part framed at first for one voyce with the Lute, or Violl, but vpon occasion, they haue since been filled with more parts, which who so please may vse, who like not may leaue. Yet doe wee daily obserue, that when any shall sing a Treble to an Instrument, the standers by will be offring at an inward part out of their owne nature; and true or false, out it must, though to the peruerting of the whole harmonie. Also, if we consider well, the Treble tunes, which are with vs commonly called Ayres, are but Tenors mounted eight Notes higher, and therefore an inward part must needes well become them, such as may take vp the whole distance of the *Diapason*, and fill vp the gaping betweene the two extreame parts (zit. nach D. Greer, Vorw. zu *Collected Engl. Lutenist Partsongs I*, Musica Britannica LIII, London 1987, XVIII f.).

Der vielseitigen Verwendbarkeit zum Zwecke der geselligen Unterhaltung entspricht die leichte, aber konzise Faktur, und einige Komponisten betonen ausdrücklich, nicht ohne eine gewisse Untertrei-

bung, den reduzierten Kunstanspruch und die Unterwerfung der Musik unter die Herrschaft des Wortes, wie beispielsweise R. Jones:

Vorrede zu *First Booke*... (1600): My only hope is that seeing neither my cold ayres nor their idle ditties (as they will needs have me call them) have hitherto been sounded in the ears of many, they may chance to find such entertainment as commonly news doth in the world: which if I may be so happy to hear, I will not say my next shall be better, but I will promise to take more pains to shew more points of music, which now I could not do because my chiefest care was to fit the Note to the Word (zit. nach P. Warlock, *The Engl. Ayre*, London 1926, 67).

Im Vorwort zu Rosseters *A Book of Ayres* wird das ayre mit der poetischen Gattung des Epigramms verglichen, was die Intention einer konzentrierten Gestaltung und pointierten, geistreichen Aussage unterstreicht:

What epigrams are in poetry, the same are ayres in music, then in their chief perfection when they are short and well seasoned. But to clog a light song with a long praeludium is to corrupt the nature of it. Many rests in music were invented, either for necessity of the fugue, or granted as an harmonical licence in songs of may parts; but in airs I find no use they have, unless it be to make a vulgar and trivial modulation seem to the ignorant, strange: and to the judicial, tedious. A naked ayre without guide or prop or colour but his own is easily censured of every ear, and requires so much the more invention to make it please. And as Martial speaks in defence of his short epigrams, so may I say in the apology of ayres (zit. nach Warlock, 99).

Wie eng der Begriff ayre mit der Vorstellung des Federleichten und des Hauchs verknüpft ist, die dem Wort in der Bedeutung Luft von Hause aus eignet, verdeutlicht folgender Vergleich in der Vorrede von Th. Campions *Fourth Book of Ayres* (London o. J. [1617?]):

The apothecaries have books of gold, whose leaves, being opened, are so light as that they are subject to be shaken with the least breath; yet rightly handled, they serve both for ornament and use. Such are light ayres (zit. nach Warlock, 103).

In der Hof-, Schul- und Theater-Masque des 17. Jh. werden gleichfalls als air/ayre oder auch song die solistischen Vokalsätze bezeichnet, die in loser Reihung oder auch in struktureller Einbindung in die Abfolge Instrumentalsatz-Gesang-Chorsatz den mus. Hauptbestandteil des primär literarisch konzipierten Maskenspiels bilden. Bei diesen Gesängen handelt es sich entweder um gesungene, deklamatorische Monologe oder Dialoge oder um einfache, balladenhafte Liedsätze jeweils mit Continuobegleitung. Sie fanden Eingang in Sammelpubl. wie A. Ferraboscos d. J. *Ayres* (London 1609) oder später J. Playfords *Select Mus. Ayres and Dialogues for one and two voyces, to sing to the theorbo, lute or basse violl* (London 1652, [2]1653), H. Lawes' *Ayres and Dialogues* (I London 1653, II 1655, III 1658) und die von J. Gambles herausgegebenen *Ayres and Dialogues* (London 1656, II 1659). Die Entwicklung der Masque ging im Zeitalter der Restauration (um 1660–1700) über in die Frühgesch. der engl. Oper, in deren ersten Werken sich Elemente der Masque mit solchen der franz. und venezianischen Oper vereinigten. Für den Einzelgesang hielt sich der Begriff air alternativ zur ital. Bezeichnung aria, mit deren zunehmendem Gebrauch in engl. Opern des 18. Jh. die ital. Provenienz und die Art des nunmehr bevorzugten Formtyps (in der Regel Dacapo-Form) aufgezeigt wurde.

(3) In der Masque, in der Consort-Musik für Streichinstr. und gelegentlich in der engl. Tastenmusik des 17. Jh. begegnet das Wort air/ayre als Bezeichnung für INSTRUMENTALE TANZSÄTZE oder EINZELSÄTZE VON SUITENARTIGEN ODER FREI GRUPPIERENDEN KOMPOSITIONEN. Auf Tanzstücke aus den Masques gehen J. Adsons *Courtly Masquing Ayres* für meist fünf- oder sechsstimmiges Instrumentalensemble (London 1611, [2]1622) und J. Playfords *Court-Ayres: or, pavins, almains, corant's and sarabands, of two parts, treble and basse, for viols or violin* (London 1655, erweitert 1662 als *Courtly Masquing Ayres*) zurück. Suiten-Ayres mit Gb. komponierten beispielsweise J. Coperario (Fantasie-Suiten à 2, hs.), John Jenkins (*Ayres*, à 4, hs., um 1630–1650), W. Lawes (Consort-Suiten, à 5 und à 6; Sonaten à 2 und à 3; *The Royall consort* à 4 und 2 Theorben) und M. Locke (Consort-Suiten *ffor seaverall ffreinds* à 2; *The Little Consort* à 3; *The Broken Consort*; *Consort of Fower Parts*). Für die Namensgebung dürfte wiederum das franz. Vorbild verantwortlich sein, hier das air des vor allem in der Regierungszeit Charles I. (1625–1649) stark rezipierten Ballet de Cour. Die ayre genannten Stücke sind drei- oder häufiger zweiteilig, jeweils mit Wiederholung angelegt. Sie können frei, ohne Bezug auf einen bestimmten Tanz gestaltet oder auch an einen der bekannten Tanztypen – bevorzugt die im Zweiertakt stehende Allemande (Almand) oder auch die Gaillarde im 3/4-Takt – gebunden sein. Bei dreiteiligen Ayres wechselt der Schlußteil vom Zweier- in den Dreiertakt. Weder zeichnen die Ayres sich durch eine ausgeprägte sangliche Melodik noch durch eine oberstimmenbetonende Satztechnik aus; nicht selten liegt imitatorische Stimmführung vor. Gleichwohl bildet das Ayre in der Suite oft einen Kontrastsatz zur streng polyphonen Fantasie, dem Eröffnungssatz der engl. Suite, oder zur ihr nachfolgenden Courante im Dreiertakt. Die Funktion der Abwechslung wird ausdrücklich von Chr. Simpson bestätigt:

The Division-Viol (London 1665): Howbeit, if, after each *Fancie* there follow an *Ayre* (which will produce a pleasant Variety) the *Basses* of These consisting of two short Strains, differ not much from the nature of *Grounds*.

These *Ayres* or *Almains* begin like other *Consort Ayres*; after which the Strains are repeated in divers Variations, one Part answering another, and sometimes joyning together in *Division*, as formerly mention'd (60).

Als ein Sonderfall erscheint die Benennung von T. Humes *The First Part of Ayres* (London 1605) für eine bunte Mischung aus kurzen, selbständigen Tanz- und Programmstücken für die Lyra viol. – In der Musik der engl. Virginalisten (etwa bei O. Gibbons und J. Bull) spielt das Air als denkbar knapper, liedhafter und variativ behandelter Satz eine untergeordnete Rolle.

Lit.: F. B. Zimmermann, *Air*, A Catchword for New Concepts in Seventeenth-Cent. Engl. Music Theory, in: Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht, hg. von J. W. Hill, Kassel 1980.

VIII. (1) Die allgemeine und die Fachlexikographie sowie die Handbuch-Literatur des späten 17. und des 18. Jh. tragen der verwirrenden Verwendungsvielfalt des Begriffs durch weit ausgelegte Definitionen Rechnung; bemerkenswert ist zudem bei Furetière die Akzentuierung des Schönen in der Erscheinung und die Herleitung von Luft (Atem), die an die spiritus-Idee Ficinos erinnert und späteren etymologischen Worterklärungen vorausgreift:

A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690): AIR, se dit aussi en termes de Musique, d'une conduitte de la voix, ou des autres sons par de certains intervalles naturels ou artificiels qui frappent agreablement l'oreille, & qui témoignent de la joye, de la tristesse, ou quelque autre passion. On les appelle ainsi, parce qu'ils proviennent des divers mouvements de l'*air*. Voilà un bel *air*, une belle composition de Musique: ce qui se dit, soit qu'on l'applique à des paroles pour chanter, soit qu'on le mette seulement sur les instruments: comme, un *air* de Cour, un *air* de Ballet, un *air* à boire. on a mis cet *air* sur le luth. les *airs* de Boisset, de Lambert, de Lully. Ce mot d'*air* vient du Grec *ao*, qui sign. *je respire* (I, f. G 3);
J. Ozanam, *Dictionaire mathématique, ou idée générale des mathématiques* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: L'AIR, signifie en général la melodie & l'inflexion de toute Piece de Musique. C'est en ce sens que l'on peu dire l'Air d'une *Allemande*, d'un *Recit*, &c.
Mais en particulier, on donne ce nom d'*Air* au défaut d'autre, à toutes les Pieces de Musique, comme quand on dit un Air à chanter, un Air de *Balet*, &c. (640);
Le Grand Dictionnaire de l'Académie frç. (Paris 1695), I: *Air*, en termes de Musique, est une suite de tons agreables qui font un chant regulier. *Air guay. air triste. air nouveau. air ancien, vieux. un bel air. un grand air. air de Cour. air de balet. air de violon. un air de sarabande. un air de Guitarre, de Luth &c. composer un air. apprendre un air. chanter un air. faire un air sur des paroles. faire des paroles sur un air* (16);
Th. B. Janovka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701): Aria est aliqua egregia & svaviter procedens Melodia, seu canendi aut ludendi stylus, quam aliquis pro se solo canere aut ludere potest (4);
BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *ARIA*. veut dire: AIR, ou CHANSON. C'est à dire un chant dont les mouvemens sont justes & égaux, & les temps, sur tout les premiers de chaque mesure, bien marqués; & cela presque toûjours un peu *vîte & gayement*, pourveu qu'il n'y ait pas quelque terme comme *Aria larga*, ou *affettuosa*, &c. qui le demande autrement (5);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Aria (ital:) Air (gall:)* ist eine Melodey, welche eine eintzelne Persohn entweder singend oder spielend zuwege bringen kann (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 40);
Ritornello, eine Wiederholung; wird gebrauchet bey Sing *Arien* (wenn *Instrumente* darbey sind) entweder zu Anfang oder Beschluß der *Arien*... (ibid., 53).

J. Mattheson stellt einem weiten Begriff von aria einen engeren zur Seite, der am Wort-Ton-Bezug ansetzt und das alte Strophenlied ebenso wie die zweiteilige Variationsaria der Instrumentalmusik und die Dacapo-Arie der zeitgenössischen Oper umfaßt:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Eine *Aria* ist *generalement* eine jede *Melodie*, sie werde *vocaliter* oder *Instrumentaliter* hervorgebracht; *in specie* aber ist es eine gesungene *Melodie*, die sich nach Beschaffenheit der Worte zu richten / und nach Befinden entweder an ein ander zu schliessen / oder in zwey Theil zu *separiren* pflegt. Die vormahls gebräuchlichen Lieder / mit den vielen *Strophen* oder Versen / waren der ersten Art / und wurden in eins ohne *Pausen* weggesungen / hatten aber / wenn es die Worte zulassen wolten / dabey ihre *Reprisen*, wurden auch wol / wenn es recht was zu bedeuten haben solte / mit einer *Ritournelle* (*i.e.* einer kurtzen Wiederholung des Gesungenen / oder mit demselben Gemeinschafft habenden Satzes / so durch *Instrumenta* geschiehet) zwischen jedem *Versicul regaliret* und ausgezieret. Allein diese so genannten Lieder oder *Stances*, haben den *Arien*, wie wir sie itzund haben / weichen und Platz machen müssen / also daß nunmehro eine jede *Aria* zwey Haupt-Theile / und wenigstens eben so viele / wo nicht mehr Absätze hat / damit allda die Stimme ein wenig *pausiren* und Athem hohlen / auch mit den *Instrumenten* oder dem *General-Basse*, die gantze *Aria* durch hin und wieder zu *embelliren* / Gelegenheit gefunden werden möge. Die jetzund am meisten beliebte Art der *Arien*, schliesset so / wie sie angefangen / und solches nennet man ein *da Capo*; wiewohl auch ohne dem *da Capo* manche *Aria* gar wohl gesetzet / und dabey die bißweilen verdrießliche *Repetition* vermieden werden mag. Denn gemeiniglich hat ein *Componist* das Unglück / daß er den ersten Theil einer solchen *Aria* mit grossem Fleiß *elaboriret* / hergegen aber bey dem andern Theil gleichsam ermüdet / seiner anfangs bezeigten *Liberalité* zu spät inne wird / und also kurtz und gut darüber hinfähret. Man möchte die *Comparaison* machen mit einem / der in der Jugend alles durchbringet / und im Alter nichts mehr übrig hat / allein es wird demselben kein *da Capo* erlaubet seyn. Eine Veränderung des *Tactes* in einer *Aria* wird nicht ohne Noht / und gleichmäßiges *Changement* des *Metri Poetici* geschehen (179 f.).

Matthesons Vergleich von ital. Aria und franz. Air unterschlägt die einfachere Art des vokalen air und das instr. air:

Ein *Frantzösisches* Air hat die blosse Melodie und eine etwas negligente Galanterie; eine *Italiänische* Aria aber zugleich ein inventieuses Subjectum oder Thema, welches wol ausgearbeitet wird / und denn nebst der Melodie auch eine harmonieusere Galanterie zum Zweck. Die *Frantzösischen* Airs kan man Cavallierement singen / die *Italiänischen* aber müssen nohtwendig mit mehrer Attention herausgebracht werden. (Man nimmt die Sachen alla barquerole aus). Die *Frantzösischen* können mehrentheils ohne Accompagnement gesungen werden / bey den *Italiänischen* aber ist solches nicht allein sehr anständlich / sondern fast unentbehrlich. Die *Frantzosen* repetiren überall nicht gerne eintzele oder etliche wenige Wörter / die *Italiäner* aber fast zu offte. Ein *Frantzösisches* Air hänget an einander / und wird nur etwan in der Mitte und zu Ende mit gantzen Sätzen repetiret; aber eine *Italiänische* Aria hat offt Absätze oder Pausen, wird auch / ausser den Venetianischen und so genandten Galanterie-Arietten / selten mit gantzen Reprisen gefunden /(man wolte denn das Da Capo vor eine Reprise halten.) Die *Frantzosen* setzen wenig Passagen, oder laufende Sachen / vor die Sing-Stimme / weil ihre Hälse dazu durchgehends ungeschickt sind / es sey denn / daß eine Gloire, Victoire, und der gleichen remarquable Wörter sie fast bey den Haaren dazu ziehen; hingegen mögen die *Italiäner* gerne Passagen, ja fast in Excessu, leiden / worüber aber die Frantzosen den Kopf schütteln (229 f.).

Die im ersten der Mattheson-Zitate enthaltenene definitorische Relativierung, die die historischen Bedeutungswechsel des Begriffs verzeichnet, wird unter dem Stichwort *Aria* größtenteils wörtlich im WaltherL (Lpz. 1732) übernommen und mit einer auf die Problematik des strophischen Wortausdrucks abhebenden Begründung für den Sachwandel versehen. Unter einem anderen Stichworteintrag stellt Walther eine unhaltbare, aus der Perspektive des mathematischen Musikbegriffs des Barock erklärbare Etymologie auf, die einen Bedeutungsaspekt des Begriffs – den rhythmisch-zahlhaften – von anderen isolierend, aria / aera mit numerus zusammenbringt und dem Wort den Sinn eines Lieds oder einer Melodie mit festgelegtem Rhythmus unterstellt:

Æra cantionis, *Æra*, genit. *æræ* (fæm.) bedeutet eigentlich *numerum*, eine Zahl, oder Zeichen einer Zahl, z. E. auf Müntzen, um deren Werth anzuzeigen. Weil nun *Numerus* auch zum öfftern so viel heisset, als ein nach einem gewissen *Rhythmo* eingerichtetes Lied oder Melodie, wie aus Virgilii Verse: *numerosus memini, si verba tenerem*, zu ersehen; als ist *æra cantionis* eben ein solches Lied, oder eine solche Melodie, und aus dem ersten Worte nachgehends *per dialysin*: *Aira*, und *per metathesin*: *Aria*, erwachsen. *s. Salmasii* Anmerckungen über *Vopisci Aurelian* (11 a f.).

Walthers gesonderter Artikel *Air* ist wiederum eine Kurzfassung der zuvor von Mattheson gegebenen ausführlichen Umschreibung. Daß der Übereinstimmung im Sachlichen eine Differenz bezüglich der Herleitung des Wortes gegenübersteht, ist aus Matthesons zweifacher Einlassung auf die Etymologie zu ersehen, die als begründeter Widerspruch gegen Walther zu verstehen ist:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Vom Worte *Aria*. / Diejenigen Sprach-Weisen, welche nicht glauben, noch für wahrscheinlich halten wollen, daß *Aria* von *Aër* herkomme, werden dienstlich gebeten, uns mit ehistem eine bessere Ableitung des Wortes mitzutheilen; oder solange, ohne Wiederspruch, mit der unsrigen fürlieb und willen zu nehmen. So viel stehet fest, daß *Aria* ein Welsches Wort ist, welches beydes Lufft und Lied bedeutet. Was will man mehr?
Eben solche Beschaffenheit hat es auch mit dem Französischen Worte, *Air*, welches noch dazu einen dritten Begriff enthält: und zwar so geschiehet solches in beeden Sprachen ohne einige Versetzung der Buchstaben, und ohne Mühe. Aber es gibt Leute, die immer Schwierigkeiten suchen, und nichts gut heissen, als was weit hergeholet ist. Aller Gesang und Klang ist eine Wirckung der bewegten Lufft. *Causa pro effectu* ist, als eine *Metonymia*, bekannt genug, oder sollte es doch seyn (Vorrede, 23);
Das Wort Aria kömmt Zweifels frey von der Lufft her, nicht nur, weil aller Klang sein Fuhrwerck darin antrifft; sondern auch, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer süssen, frischen Lufft zu vergleichen ist, und eben solche Erqvickung, wo nicht eine grössere mit sich führet. *Salmasii* wortforschende Meinung, als ob Aria von *æra* herkomme, scheinet zuweit geholet zu seyn: zumahl da es nur eine Zahl bedeuten soll. *Æra æra* kommt von *æs*, Metall, her; und das läst sich noch eher auf was klingendes deuten, als der Werth einer Müntze. Doch iedem hierin seine Meinung (212).

Mattheson verwendet das Wort Aria als Oberbegriff und verweist auf die zentrale Bedeutung für die zeitgenössische Kompositionspraxis:

Das Geschlecht der Arien ist sehr groß und weit ausbreitend: ja, es beziehet sich bey heutiger Setz-Kunst fast alles darauf, und also betrachten wir II. Die Aria, zum Singen, wohin vornehmlich gehören
{ Arioso, Arietta,
{ Arie, con e senza Stromenti,
{ -- col Bassi obligato &c.&c. (211 f.)

Seine im Gegensatz zur früheren nun knapp gefaßte Definition sucht die Formenvielfalt zu erfassen, ist jedoch unverkennbar auf die affektuose Opernarie ausgerichtet:

Es ist sonst die Arie, damit wir sie ordentlich beschreiben, *ein woleingerichteter Gesang, der seine gewisse Ton-Art und Zeitmaasse hat, sich gemeiniglich in zween Theile scheidet, und in einem kurtzen Begriff eine grosse Gemüths-Bewegung ausdruckt.* Bisweilen wird mit Wiederholung des ersten Theils, bisweilen auch ohne dieselbe geschlossen. Im ersten Fall heißt es *Da capo*, d. i. von vorn, oder eigentlich vom Kopffe, welches schon ein alter davidischer Gebrauch ist, welches unter andern der achte Psalm bezeuget (212).

Offenbar mit Blick auf die in dieser Definition nicht aufgehenden franz. Airs mit ihrer pointiert spritzigen Ausdrucksweise wird an anderer Stelle der Begriff „airs de mouvement“ als Bezeichnung von „kurtzen und lebhafften Melodien“ (weitere Um-

schreibungen: „hurtiger Gesang“, „muntere Sang-Weise“, 146f.) übernommen. Unter den „Instrumental-Sachen“ geht Mattheson schließlich auf die Variationsaria ein, nicht ohne eine Spitze gegen die süddtsch.-österreichische Tastenmusik zu richten:

Die Instrumental-Music hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins besondre so genannten... *Aria*, mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite heissen; im Frantzösischen *Doubles*.
Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeiniglich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen. Der Affect mögte wol auf eine Affectation hinauslauffen: wiewol in der schlechten und gründlichen Melodie, an und für sich selbst, verschiedene Gemüths-Bewegungen angebracht werden können...
Zu *Frobergers* Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z.E. auf ein so genanntes *Lantürlü*-Liedlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwäntzte Noten davon. Mir ist es eine Freude, daß dieser Geschmack, sonderlich auf dem Clavier, ziemlich gefallen ist, und *Kuhnau* war, meines Behalts, der erste, der es wagte, eine harmoniöse Arie, wo die Mittelstimmen nicht still sitzen, ohne dergleichen unbeqvemes Gefolge, im ersten Theil seiner Clavier-Uibung No. 63 ans Licht zu stellen (232).

J.-J. Rousseau definiert zwar nicht exakt, doch er ist sich des mit demselben Wort erfaßten Unterschieds zwischen Melodie und Gesangsstück bewußt und berücksichtigt zumindest beiläufig auch eine instr. Spielart:

RousseauD (Paris 1768): AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanson, ou d'une petite Pièce de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la Chanson même.
Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet de Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.
Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'apelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c. (28);
La Musique moderne a diverses espèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED.) (29).

Im obigen Zitat fehlt Rousseaus Einlassung auf die Etymologie, die sich der schon von Walther übernommenen, irrtümlichen numeralen Herleitung des Philologen Salmasius (Cl. de Saumaise) anschließt. Die weiteren Ausführungen Rousseaus gipfeln in einem Lobpreis der Opernarie als Inbegriff höchster mus. Kunst:

Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame per le sens (29).

(2) Der Siegeszug der ital. Musik durch Europa führt ab der Mitte des 18. Jh. zur allmählichen Einengung der Wortbedeutung auf das SOLISTISCHE GESANGSSTÜCK DER OPER, DES ORATORIUMS UND DER KANTATE. Sie zeigt sich beispielsweise bei J. A. Scheibe, der unter der Bezeichnung Arie ausschließlich die Monologarie der genannten großen Vokalgattungen ausführlich erörtert und als wichtigstes Gattungskriterium die Darstellung eines Affekts hervorhebt:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 25. Stück (4. 2. 1738): In einer Arie herrschet allemal, oder doch meistentheils eine gewisse Gemüthsbewegung: der Componist soll sie ausdrücken, und zur Erhebung der Musik auf gelegenen Stellen einige geschickte und wohlausgedachte Coloraturen und laufende Sätze einmischen (238).

Chr. G. Krause dehnt zwar den Wortsinn inflationär auf alle nicht-rezitativischen Vokalformen aus, doch impliziert sein Verständnis unausgesprochen die Ausgrenzung einer instr. Bedeutung:

Von d. mus. Poesie (Bln 1753): Das Wort Arie nehme ich aber hier ebenfalls in allgemeinem Verstande, daß es alles unter sich begreift, was nicht Recitativ ist; Chöre, Duetten, Ariosen u.s.w. (112f.);
Hier muß ich nur noch erwehnen, daß das Wort *Arie* in den Singstücken verschiedene Bedeutungen hat. Einmal wird es für alles das genommen, was nicht Recitativ ist, und begreift alle Abbildungen der Affecten unter sich, welche in lyrischen Sylbenmaßen vorgetragen werden. Hernach haben wir es oben den Ariosen, Arietten und Cavaten entgegen gesezt. Ferner, wenn dergleichen lyrische Singtexte entweder von einer, oder mehrern Personen gesungen werden, so entstehen daraus in der Musik Solo, einstimmige Sätze, oder Duetten, Terzetten, Tutti und Chöre. Weil indessen diese Duetten, Terzetten und Chöre meistens auf solche Worte gesezt werden, die ebenfalls eine so starke Empfindung ausdrücken, als zu den Arien in engerm Verstande erforderlich ist, so begreift in dieser Absicht das Wort Arie auch die Duetten, Terzetten etc. unter sich (130f.).

Der erwähnte Begriff zielt eindeutig auf das Sologesangsstück nach ital. Vorbild und unterschlägt damit die in und außerhalb der franz. Oper auch mit air bezeichnete kleinere und leichtere Gesangsform.
Ganz auf die Affektarie in Dacapo- oder auch abweichender Form abgestellt ist der ausführliche Art. *Arie* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771] ²1792), der folgendermaßen beginnt:

Vom italiänischen Aria. Dieses Wort wird sowol in der Dichtkunst, als in der Musik gebraucht. Dort bedeutet es eine Strophe oder System von etlichen kurzen lyrischen Versen, die insgemein aus zwey Abtheilungen besteht, um von einem einzigen Sänger abgesungen zu werden. In der Musik aber ist die Arie das Singestük, oder bemeldete Strophe zum Singen in Noten gesetzt, oder würklich abgesungen.
Manchmal werden die Empfindungen (in einem musikalischen Drama) so stark, und die Gemüthsbewegung wird so groß, daß wir eher nicht zufrieden sind, bis wir uns derselben gänzlich entladen, und das Herz recht weitläuftig ausgeschüttet haben. Dieses geschieht nun in einer Arie. Der Poet nimmt dazu ein lyrisches Sylbenmaaß; allein unter vielen Gedanken und Worten, liest er nur einige wenige, und zwar diejenigen aus, welche den Affekt gleichsam in einem kurzen Inbegriff schildern, oder doch dem Musikus zu dessen völliger Darstellung Anlaß und Gelegenheit geben. Diese wenige Worte enthalten die ganze Theorie der Arie (208 f.).

Die Hervorhebung einer poetischen Bedeutung (Strophe, lyrische Verse) findet sich auch bei H. Chr. Koch, doch er präzisiert den Unterschied zwischen textlichem und mus. Wortsinn (Melodie) und kommt somit dem ursprünglichen Begriff näher als der Verfasser des Art. im Sulzer-Lexikon. Als Arie im engeren Sinne versteht Koch die Opernarie:

KochL (Ffm. 1802): *Arie*, ital. *Aria*, bezeichnet im weitläuftigen Sinne des Wortes sowohl einige für den Gesang gedichtete lyrische Verse, in welchen eine bestimmte Empfindung ausgedrückt wird, als auch die zu diesen Versen gesetzte Melodie; daher ist dieses Kunstwort sowohl in der Poesie, als auch in der Musik gebräuchlich. Weil aber der Ausdruck einer Empfindung in der Poesie sowohl als in dem Gesange theils in verschiedene Formen eingekleidet, theils auch mehr oder weniger ausgeführt oder zergliedert werden kann, so ist man gewohnt die dadurch zum Vorscheine kommenden verschiedenen Gattungen mit besondern Namen zu bezeichnen, und verstehet daher unter Arie im engern Sinne des Wortes einen solchen Satz eines Singstückes, in welchem eine Person in einem ausgeführten und völlig ausgebildeten Gesange diejenige Empfindung bis zu einem gewissen Grade der Sättigung, oder bis zur völligen Ausgießung des Herzens, schildert, in welche sie durch Veranlassung des Inhaltes, welcher im Singstücke dargestellet wird, gesetzt worden ist (159 f.).

Bei Kochs weiteren Ausführungen handelt es sich im wesentlichen um die Anpassung der Formbeschreibung an den Stand der Zeit und um die Bekräftigung des schon bei Sulzer erhobenen Postulats, den Empfindungsausdruck über die Entfaltung sängerischer Virtuosität zu stellen. Die Veräußerlichung und Schematisierung der Arie zu Lasten der dramatischen und psychologischen Wahrheit ist ein Hauptargument der Opernreformbewegung des 18. Jh., die in Fr. Algarotti einen ihrer führenden Theoretiker hatte. Algarotti setzt mit Auslassungen wie der folgenden –

Saggio sopra l'opera in musica ([1755] Pisa 1762): ... le arie si rimangono oppresse e quasi sfigurate sotto agli ornamenti con che studiano sempre più di abbellirle. Soverchiamente lunghi sogliono essere quei ritornelli che le precedono e ci sono assai volte di soprappiù. Nelle arie di collera per esempio; ché troppo ha dell' inverisimile che un uomo in collera se ne stia ad aspettare con le mani a cintola che sia finito il ritornello dell'aria, per dare sfogo alla passione che bolle dentro il cuor suo. Quando poi, finito il ritornello, entra la parte che canta, quei tanti violini che l'accompagnano che altro mai fanno se non abbagliare e coprir la voce? (*Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, hg. von E. Bonora, Illuministi ital. II, Mailand 1969, 448) –

eine ästhetische Kritik der Arie fort, die mit B. Marcellos Satire *Il Teatro alla moda* (Venedig um 1720) eröffnet war und über M. de Villeneuves *Lettre sur le mécanisme de l'opéra ital.* (Neapel 1756) und Chr. W. Glucks programmatischer *Alceste*-Widmung (Wien 1767) hinführt zur Absage an die auf dem Wechsel von Rezitativen und Arien beruhende „Arienoper". Die Fixierung des Begriffs Arie auf eine bestimmte Affekttypik, auf ein Formmodell (bevorzugt Dacapo-Form, mit Erweiterungen) und auf solistisch-virtuose Ausführung bedingt die begriffliche Ausgrenzung der Ensembleformen und solistischer Formen wie Arietta, Cavatina, Romanze, Ballade und Lied, die jedoch nicht streng eingehalten wird. W.A. Mozart differenziert in den ital. Opern genauer als in der *Zauberflöte*, wo alle Einzelgesänge vom Strophenliedchen bis zur Bravourarie unterschiedslos mit Aria bezeichnet sind. Mit der generellen Verwerfung der – des Rückgrats der Arie nicht mehr bedürfenden – Belcanto-Oper durch G. Verdi und R. Wagner verliert die Arie ihre Bedeutung. Wagner gibt mit der Form auch den Arienbegriff preis; eine Ausnahme bilden im *Fliegenden Holländer* Dalands Auftrittsarie und seine Arie im Finale des 2. Aktes, die der Charakterisierung einer in Konvention befangenen Figur dienen.
Die angedeutete ästhetische Reflexion und die daraus resultierende Gattungsentwicklung sind für den Begriff der Arie (bzw. der Aria und des Air) als der generellen Bezeichnung für das in sich abgeschlossene Sologesangsstück der Oper terminologisch nur insofern von Relevanz, als im 18. und 19. Jh. zahlreiche weitere Kategorisierungen der Arie zusätzlich zu den schon in Italien und Frankreich gebräuchlichen vorgenommen werden. Sie drücken sich in spezifizierenden Wortzusätzen aus, die auf Aspekte der Gesangstechnik, die Ausdrucksintensität, den Text- und Affektgehalt oder die dramatische Funktion Bezug nehmen. Ihre Herkunft ist in der Regel nicht festzustellen; zum Teil gehen sie bis auf die Neapolitanische Oper zurück. Die wichtigsten lauten in der gängigen ital. Wortform: aria di agilità, aria di bravura, aria di coloratura, aria declamata, aria parlante (rasch deklamierend), aria spianata, aria concitato, aria

d'espressione, aria di mezzo carattere (ruhigen Charakters für verhaltene Affekte), aria di sentimento, aria di spolvero (Effektarie), aria di strepito (Lärmarie), grand'aria, aria di seconda parte oder aria del sorbetto (Arie der Nebenfiguren, beim Eisschlecken gehört), aria di sortita, aria di carattere, aria di collera oder aria infuriata (Wutarie), aria metaforica (Gleichnisarie), aria di pazzia (Wahnsinnsarie), aria con prolepsi (Devisenarie), aria di sdegno (Zornarie), aria del sonno (Traum-, Schlummerarie). Mit aria concertante oder aria concertata wird die Konzertarie, mit aria strumentale die reine Instrumentalarie benannt.

(3) In der Oper und im Musiktheater des 20. Jh. und gelegentlich auch in der Instrumentalmusik findet der Arienbegriff dort neue Verwendung, wo in neobarocker oder neoklassizistischer Haltung bewußt an die vorromantische Tradition angeknüpft oder in reflektorischer Distanz Ausdrucksweisen, Tonfälle oder Formmodelle der vergangenen Gesangsart zitathaft in Erinnerung gerufen werden. Beispiele eines HISTORISCHEN RÜCKGRIFFS finden sich bei R. Strauss (*Ariadne auf Naxos*, Rezitativ u. Arie der Zerbinetta, 1912), P. Hindemith (*Das Nusch-Nuschi*, 1920, darin *Aria mit Variationen*; Arien in *Cardillac*, 1926), I. Strawinsky (*Concerto en ré* für Violine u. Orch., *Aria* I u. II, 1931; *Arias* in: *The Rake's Progress*, 1951), H. W. Henze (*Nachtstükke u. Arien* für Sopran u. Orch., 1957; *Aria de la folia española*, für Kammerorch., 1977) und J. Cage (*Aria* für Singstimme, 1958).
In der Musikwiss. des 20. Jh. wird dem Terminus als einem Grundbegriff der Kompositions- und Aufführungsgesch. Beachtung geschenkt und, exemplarisch bei P. Nettl und H. H. Eggebrecht, die Frage der Etymologie, seine Bedeutung ‚von Haus aus', erörtert. Dabei ist eine gewisse Scheu vor der Anerkennung eines Zusammenhangs mit der sprachlichen Grundbedeutung Luft zu erkennen. Entweder sie wird völlig ignoriert (Nettl 1921: „Das Wort bedeutet ursprünglich nichts anderes als eine Melodie mit bestimmten rhythmischen Voraussetzungen, und zwar nach einem Versmetrum oder nach einem Tanzrhythmus komponiert", 76), oder sie wird zumindest in Frage gestellt (Eggebrecht 1952: „hat bedeutungsgeschichtlich wohl nichts zu tun mit it. aria ‚Luft'", 162). Als Ursprung gilt der Wortsinn „Modus", was „so viel wie rhythmisches Schema für die Melodiebildung in fortgesetzter Wiederholung bedeutet" (Nettl, loc. cit.). Doch diese Annahme greift in ihrer Ausschließlichkeit zu kurz. Zwar nimmt tatsächlich die Bedeutung Strophenmelodie in der Terminusgesch. einen herausragenden Platz ein, und sie läßt sich unschwer auf das lat. Wort modus als Art und Weise der mus. Präsentation von gedichtetem Text zurückführen. Doch auch sie ist dem Wort erst zugewachsen und nicht originär, und sie taucht in etwa demselben Augenblick auf, da das Wort als Äquivalent zu lat. spiritus gleichsam eine philosophische Erhöhung erfährt und zudem noch eine andere, eine keinesfalls mit der Strophenbedeutung zu verknüpfende choreographische Bedeutung annimmt. Außerdem schöpft sie den Wortgehalt nur zu einem geringen Teil aus: sie trifft einzig den (satz-)technischen Aspekt, den der zur Wiederholung bestimmten Tonfolge, und unterschlägt den ästhetischen, der die Wortverwendung vom Mittelalter bis zum Barock fast immer begleitet hat und der allein aus dem Zusammentreffen der Bedeutungsschicht Luft und ihrer überaus zahlreichen Konnotationen des Schwerelosen, Leichten, Freien, Flüchtigen, In-Spirierten, Beseelten mit der Bedeutungsschicht Aussehen, (angenehme) Erscheinung zu begreifen ist. Es sind die dem Wort innewohnende Vielschichtigkeit und die Doppeldeutigkeit, die es bedingen und erklären, warum der Terminus in der Vergangenheit, bereits zu Anfang seiner mus. Verwendung und dann speziell im 16. und 17. Jh., zu ein- und derselben Zeit in den verschiedenen Sprachen in der verschiedensten Weise und so reichlich Gebrauch gefunden hat.

Lit.: P. NETTL, Die Wiener Tanzkompos. in d. 2. Hälfte d. 17. Jh., StMw VIII, 1921; G. CESARI, Art. Aria, Enciclopedia ital. IV, Mailand 1929; H. H. EGGEBRECHT, Aus d. Werkstatt d. terminologischen Hwb., Kgr.-Ber. Utrecht 1952; DERS., Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. der geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, [2]1968; Art. Arie, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; N. FORTUNE u. D. GREER, Art. Air, New GroveD I, London 1980; J. WESTRUP, TH. WALKER, H. HEARTZ u. D. LIBBY, Art. Aria, ibid.; E. SURIAN, Art. Aria, Dizionario enciclopedica universale della Musica e dei Musicisti I, hg. von A. Basso, Turin 1983.

Der Autor ist für Anregungen dankbar verpflichtet den Herren Prof. Dr. H. Mayer Brown † (Chicago), Prof. Dr. H. Musch (Freiburg i. Br.), Prof. Dr. W. Osthoff (Würzburg), Prof. Dr. Fr. Reckow (Erlangen) und Prof. Dr. S. Schmalzriedt (Karlsruhe).

Wolfgang Ruf, Mainz 1993

Ars antiqua, ars nova, ars subtilior

lat., Zusammensetzungen aus dem Substantiv ars und dem entsprechenden Adjektiv: ars (Übers. von griech. τέχνη), Kunstfertigkeit bzw. Geschicklichkeit, Kunstgriff, List, lehrbare Kunst (Können) in einem technisch-handwerklichen Sinne, metonymisch: Lehrschrift; ars (musica) im eingeschränkten Sinne einer mus. Notationslehre wohl seit Guido Aret. (*Micrologus*, 1025/26; CSM 4, 82, 84 u. 214; vgl. *De tract. tonorum* [spätes 12. Jh.], wo Guidos Lehrschrift explizit als „Ars notand(i)" bezeichnet ist [ed. Schneider, *Gesch. d. Mehrstimmigkeit* II, Bln 1935, 113]);
adjektivisch antiquus (vetus), alt, novus (synonym modernus), neu, und subtilior (Komparativ von subtilis), im mus. Kontext im Sinne von feiner; die ersten beiden Adjektive tauchen samt ihren entsprechenden Substantivierungen seit der Spätantike in unterschiedlichem musiktheoretischen Zusammenhang auf, ob sie als rein relationale Zeitbezeichnungen verstanden oder darüber hinaus eingedenk eines Traditions- und Fortschrittsbewußtseins verwendet werden (vgl. Spörl 1930 u. Hartmann 1974); dabei fällt auf, daß das Adjektiv novus ausschließlich in sachlichem Kontext Verwendung findet, während bei Personen durchgängig auf das von lat. modo (im Sinne von eben, gerade) abgeleitete Adjektiv modernus, insbesondere in der pluralischen Substantivierung moderni zur Bezeichnung der Exponenten des Neuen, rekurriert wird, eine Beobachtung, die noch für das 14. Jh. gilt;
die lat. Zusammensetzungen ars antiqua, ars nova und ars subtilior werden als Fachausdrücke in alle modernen Sprachen übernommen, in denen als seltene Wortformen noch das Substantiv ars novistes im Franz. (bei Ch. van den Borren, *L'„Ars nova"*, in: *Les colloques de Wégimont II, 1955*, 18 f.) oder das Adjektiv arsnovistico im Ital. (etwa bei K. von Fischer, *Una ballata trecentesca sconosciuta*..., in: *L'ars nova ital. del trecento* II, Florenz 1968, 77) begegnen;
über ihre terminologische Bedeutung hinaus entwickeln sich alle drei Ausdrücke in der Musiklit. des 20. Jh. zu beliebig einsetzbaren Schlagworten: ars nova beispielsweise zur Charakterisierung bestimmter ‚neuer' Musikstile in den vergangenen Jahrhunderten oder zusammen mit ars antiqua als Namen von Ensembles, die sich speziell der Aufführung zeitgenössischer bzw. sogenannter alter Musik widmen, sowie ars subtilior zur Kennzeichnung für hinsichtlich ihrer Kompositionstechnik besonders intrikate Stilrichtungen im heutigen Musikschaffen.

I. Seit etwa 1320 lassen sich ars nova (bzw. moderna) und ars antiqua (bzw. vetus) im Sprachgebrauch der mittelalterlichen Musiktheorie nachweisen.
(1) Im Sinne von Notationslehre bezeichnet ars nova ein erstmals in den 1320er Jahren in theoretischem Kontext dargestelltes und mit Philippe de Vitry und Johannes de Muris verknüpftes neueres Stadium innerhalb der Mensuralnotation gegenüber dem vorausgegangenen älteren Stadium, das als ars antiqua bzw. ars vetus benannt vor allem durch Franco von Köln (um 1280) repräsentiert wird.
(2) Um 1473/74 meint J. Tinctoris auf singuläre Weise mit ars nova den Stilwandel, initiiert durch die um 1430 in Erscheinung tretende Komponistengeneration.

II. Seit um 1900 fungieren ars antiqua und ars nova als musikhistoriographische Begriffe.
(1) Als Epochenbezeichnungen benennen sie zwei aufeinanderfolgende Zeiträume, deren gemeinsame chronologische Zäsur (um 1320) vergleichsweise konstant ist, wohingegen die gesamte zeitliche Ausdehnung kontrovers diskutiert wird. (a) In weitgefasster Bedeutung umschließt ars nova die Entwicklung in Frankreich sowie in Italien bis ins frühe 15. Jh., so wie ars antiqua die Zeit zumindest von 1160 an umfaßt. (b) Im engeren Sinne werden ars antiqua auf die Zeit etwa von 1230 an und ars nova auf die kompositorische Entwicklung in Frankreich bis gegen 1370 eingegrenzt. (c) Vorbehalte gegen diese Verwendung überhaupt werden mit der Limitierung beider Begriffe auf eine notationstechnische Bedeutung begründet.
(2) Für die kompositionsgeschichtliche Periode ungefähr von 1370 bis 1430 prägt U. Günther Anfang der 1960er Jahre den Neologismus ars subtilior.

I. Seit etwa 1320 lassen sich ars nova (bzw. moderna) und ars antiqua (bzw. vetus) im Sprachgebrauch der mittelalterlichen Musiktheorie nachweisen.
Bevor die Formel ars nova samt ihrem Pendant ars antiqua im frühen 14. Jh. feste terminologische Bedeutung erlangt, taucht sie bereits im 12. Jh bei Eberhard von Freising auf (*Tract. de mensura fistularum*: „In metiendis organorum fistulis novam artem ingredientes"; GS II, 280b); der Anon. St. Emmeram wiederum meint mit ars nova die um 1275 geschriebene und von ihm wohl als revolutionär empfundene ‚neue' Lehrschrift des Lambertus:

Trakt. mit dem Incipit „Quoniam prosam artis musicae mensurabilis" (1279): Arte nova rapti Lamberti nunc ita capti (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 74, 3); an diese Auseinandersetzung scheint Franco von Köln (*Ars cantus mensurabilis*, um 1280) zu erinnern, wenn er mit der in diesem Kontext (wie im Vorspann erwähnt) ungewöhnlichen Substantivierung novi zwischen Neuen

und Alten mit ihren Traktaten („artes") über die Musica mensurabilis differenziert: „Quoniam cum videremus multos tam novos quam antiquos in artibus suis de mensurabili musica multa bona dicere" (CSM 18, 24: Prologus, 3).

(1) Im unmißverständlichen Sinne von Notationslehre bezeichnet ars nova ein erstmals in den 1320er Jahren in theoretischem Kontext dargestelltes und mit den Namen der Zeitgenossen Philippe de Vitry und Johannes de Muris verknüpftes, in gewisser Weise systematisierendes NEUERES STADIUM INNERHALB DER MENSURALNOTATION GEGENÜBER DEM VORAUSGEGANGENEN ÄLTEREN STADIUM, das als ars antiqua bzw. ars vetus benannt vor allem durch Franco von Köln (um 1280) repräsentiert wird. Für manche Autoren (wie Philippe de Vitry) stehen erwähnte Begriffe in einem komplementären Verhältnis, während namentlich Jacobus Leod. sie in Konfrontation zueinander sieht.

*

Exkurs 1: Die Begriffsbildung von ars antiqua und ars nova kann in Analogie zu entsprechenden Dichotomien in anderen Fachbereichen gesehen werden, die allesamt auf die archetypische Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament (testamentum vetus bzw. novum) zurückgehen.
Im Bereich der früh- und hochmittelalterlichen Logik bilden – wie von L. M. de Rijk (*Logica modernorum* I, Assen 1962, 15) dargestellt – Aristoteles' *Categoriae* und seine Schrift *De interpretatione* (aus dem *Organon*) sowie Porphyrios' *Isagoge* zusammen mit Boethius' Kommentaren zu diesen Schriften und dessen eigene logische Schriften die logica vetus; dieses aus dem ältesten dem Mittelalter bekanntgewordenen Korpus logischer Schriften sich zusammensetzende Lehrgut kann durch die logica nova erweitert werden, die Aristoteles' zwei Analytiken, seine *Topica* und *Sophistici Elenchi* umfaßt. Beide Logikbereiche zusammengenommen gelten wiederum als logica antiqua bzw. antiquorum, eine in sich abgeschlossene Lehre, der gegenüber die aus sämtlichen anderen logischen Schriften bestehende logica moderna bzw. modernorum all jene Probleme in sich begreift, die nicht unbedingt auf die logica antiqua zurückgeführt werden können.
In entsprechender Weise versteht sich in der Rhetorik gegenüber Ciceros *De inventione* (frühes 1. vorchristliches Jh.) als rhetorica vetus die anon. *Rhetorica ad Herennium* (um 50 v. Chr.) als rhetorica nova, so wie auf dem Gebiet der Dichtkunst Galfredus de Vinosalvo mit seiner *Poetria nova* (zw. 1208 u. 1214) explizit auf Horaz' *Ars poetica* anspielt als antikes Vorbild, auf dem seine Poetik aufbaut.

*

Für L. Schrades Vermutung, der Ausdruck ars nova sei bereits vor Philippe de Vitry geläufig gewesen (im separaten *Commentary* zum ersten Bd. der Denkmäler-Reihe Polyphonic Music of the Fourteenth Cent., Monaco 1956, 5: „The term [ars nova] was probably in use before Philippe presented it for the first time in his treatise"), lassen sich keine schriftlichen Zeugnisse beibringen. So spricht der Italiener Marchettus de Padua im vielleicht schon 1318/19, jedenfalls vor 1326 geschriebenen *Pomerium* zwar das seinerzeit virulente und von der ars noch nicht darstellbare Problem der neuartigen und systematischen Unterteilung der Brevis an, bedient sich dabei aber weder des Ausdrucks ars antiqua noch ars nova; er konstatiert lediglich einen Gegensatz zwischen „antiqui" (zu denen Franco von Köln zählen dürfte), die nicht über eine Drittelung der Brevis hinausgegangen seien, und nicht namhaft gemachten „moderni", die diese drei Tempus-Teile weiter unterteilten und so bis zu zwölf Semibreves (anstelle einer Brevis) bildeten (CSM 6, 57 f.).
Selbst der Anon. OP handelt in seinem um 1320 zu datierenden Traktat – von U. Michels als „das erste uns bekannte Dokument der Ars nova" apostrophiert (*Der Musiktrakt. d. Anon. OP. Ein frühes Theoretiker-Zeugnis d. Ars nova*, AfMw XXVI, 1969, 50) – nur von „antiqui musici", womit er Zeitgenossen des Franco von Köln und Petrus de Cruce meint, deren Meinung nach ein punctus divisionis zwischen Zweiergruppen von Semibreves die jeweils zweite Semibrevis in ihrem Wert verdoppeln lasse (ibid., 56).

*

Exkurs 2: Bei den hier in Rede stehenden Quellen handelt es sich um eine vergleichsweise geringe Anzahl heute bekannter Texte, deren Titel mit den Ausdrücken ars vetus bzw. antiqua und ars nova teilweise erst von der modernen Musikhistoriographie hinzugefügt wurden.
Das von A. Gilles in CSM 8 publ. *De arte musicae breve compendiolum* mit dem Incipit „Quoniam per ignorantiam artis musicae" erscheint in CS III als Anon. III unter dem Titel *Compendiolum artis veteris ac novae*; zwei weitere Texte aus derselben Hs. Paris, Bibl. Nationale, fonds lat. 15128, die Coussemaker an gleicher Stelle als Anon. II und IV mit den Titeln *De musica antiqua et nova* und *Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae* veröffentlichte, nahm G. Reaney in CSM 30 auf unter den (ebenfalls) nicht originalen Titeln *De valore notularum tam veteris quam novae artis* und *Compendium musicae mensurabilis tam veteris quam novae artis*, während das von A. Gallo in CSM 15 edierte *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* im Text keinerlei Bezug zu besagtem Ausdruck aufweist.
Der Philippe de Vitry zugeschriebene Traktat *Ars nova* erweist sich aufgrund jüngerer Forschungen (namentlich von Fuller 1985/86) als ein äußerst amorphes und offenbar nur fragmentarisch überliefertes Textgebilde; dessen Titel wäre durch das „Explicit Ars Nova Magistri Philippi de Vetri" der Hs. Rom, Bibl. Vaticana, Barberini 307, f. 20', zu rechtfertigen (CSM 8, 31), falls dieses nicht erst von späterer Hand hinzugefügt worden ist (G. Reaney, *The ‚Ars nova' of Philippe de Vitry*, MD X, 1956, 6). Gleichwohl ist zu vermuten, daß Philippe einen Text in Form der in seiner Tradition stehenden *Ars quevis mensurandi motetos* (siehe weiter unten im Haupttext) mit der

Gegenüberstellung einer ars vetus und ars nova verfaßt hat.

In engem Kontakt zu Philippe de Vitry steht Johannes de Muris, der ihm einen seiner eigenen Texte, das *Compendium musicae pract.* oder wahrscheinlicher die *Notitia artis musicae*, überlassen haben muß (L. Gushee, *New Sources for the Biography of Johannes de Muris*, JAMS XXII, 1969, 12). Letztgenannte Schrift firmiert in der Musikhistoriographie oftmals (irrtümlicherweise mit 1319 als Jahr ihrer Entstehung) unter dem Titel *Ars novae musicae*, den allenfalls das Explizit des die „Musica practica" umfassenden 2. Teils dieser Schrift in einer einzigen Hs. Paris, Bibl. Nationale, fonds lat. 7378A, f. 61ʳ, dokumentiert; jenes Explizit stammt indessen mit Sicherheit nicht von Johannes (Michels 1970, 4).

Das Dekret *Docta sanctorum* Papst Johannes' XXII. von 1324/25 rügt zwar, daß einige Vertreter einer neuen Schule („nonnulli novellae scholae discipuli") ihre Aufmerksamkeit auf neue Notenformen („novis notis") richten und lieber eigene als die alten („antiquas [notas]") singen wollen; ansonsten findet sich aber keine Allusion an den Ausdruck ars nova (zit. → *Motet* III. (2)).

*

Demnach haben als früheste Texte mit Belegen für ars nova und bzw. oder ars antiqua/ars vetus die *Notitia artis musicae* von Johannes de Muris (1321) und die mit Philippe de Vitry in Verbindung gebrachte *Ars nova* zu gelten, letztere gemeinhin mit „um 1320" oder präziser mit „1322/1323" datiert (Michels 1970, 55), also nach dem mit 1322 anzusetzenden *Compendium musicae pract.* eben jenes Johannes und vor dem vielleicht zw. 1323 u. 1324/25 verfaßten 7. Buch des *Speculum mus.* von Jacobus Leod. In beiden Schriften tauchen besagte Ausdrücke freilich nur sporadisch auf. Johannes spricht in seiner *Notitia* gleich zu Beginn von Vorgängern und gewissen Zeitgenossen im Kontext seiner eigentlichen Intention: seien „priores" allein von der auf der Zahl 3 beruhenden Vollkommenheit als für die Musik maßgebend ausgegangen, so glaubten „aliqui moderni" entdeckt zu haben, daß auch das Unvollkommene in der Kunst auftreten dürfe, und deren Absicht wolle er in seinem Traktat klarer darstellen (CSM 17, 66: I,7–8). Der Bezeichnung ars nova bedient sich Johannes selbst jedoch nicht, obgleich er gerade im 2. Teil seiner Schrift nicht nur erstmals das neue Mensuralsystem der „quatuor gradus perfectionis" vorstellt, wodurch das (später als Modus maior bezeichnete) Verhältnis von Maxima zu Longa, von Longa zu Brevis (Modus minor), von Brevis zu Semibrevis (Tempus) und Semibrevis zu Semibrevis minima (Prolatio) bestimmt ist, sondern auch weitere Neuerungen behandelt (weshalb das oben im Exkurs genannte Explizit berechtigt wäre). Lediglich benennt Johannes (charakteristischerweise) mit ars antiqua eine mit den Neuerungen nicht zu vereinbarende ältere Lehre, der er hier entgegentreten wolle und der zufolge eine Longa im betreffenden Beispiel auf jeden Fall drei Breves umfasse, während es seiner Auffassung nach nicht klar ist, ob jene Longa mit zwei oder drei Breves vollkommen ist:

Si enim addatur punctus notulae per semibrevem imperfectae, quae longa est, an sit perfecta trium aut duarum brevium ignoratur, cum tamen dicat ars antiqua, cui volumus obviare, quod perfecta trium erit, licet fuisset possibile, eam ex valore duarum brevium protulisse… (ibid., 97: X,24).

Ebenso bezeichnend spricht Philippe de Vitry in beiden vorliegenden Versionen der *Ars nova* jeweils einmal von ars vetus als einer zu erweiternden Lehre, die namentlich im zweiten Beleg mit dem kurz zuvor erwähnten Franco von Köln in Verbindung gebracht werden kann:

Praeterea in modo perfecto secunda duarum brevium inter duas longas positarum, ut visum est in arte veteri, alteratur. In modo vero imperfecto nulla potest nec debet alterari (CSM 8, 25: XVII,12–13);

Item sciendum est quod, quando pro isto minimo tempore duae ponuntur semibreves, prima maior debet esse et nunquam secunda, nisi signetur, licet secundum artem veterem superius probaverimus quod secunda debet esse maior (ibid., 29: XX,7).

Dagegen ist bei Philippe de Vitry nicht von ars nova die Rede (abgesehen von dem oben im Exkurs 2 angeführten, vermutlich nicht authentischen Explizit in der vatikanischen Hs.), obwohl er zwei fundamentale Neuerungen behandelt, die Minima als kleinsten Notenwert, die im gleichen Verhältnis zur Semibrevis stehe wie die Semibrevis zur Brevis oder die Brevis zur Longa, und das Tempus imperfectum als dem Tempus perfectum gegenüber gleichberechtigte Mensur.

Abgesehen vom *Speculum mus.* des Jacobus Leod. stammen die übrigen, chronologisch nicht genauer einzuordnenden Texte vorwiegend aus dem unmittelbaren Umkreis von Philippe de Vitry (wie etwa die *Ars quevis mensurandi motetos*, die seinen Intentionen am ehesten zu ähneln scheint), oder sie stehen in dessen Lehrtradition (wie die beiden gegen Ende dieses Abschn. behandelten Texte, die sicher ins ausgehende 14. Jh. zu datieren sind). In diesen Schriften begegnen häufig ars antiqua/ars vetus und ars nova, zudem in direkter Gegenüberstellung und mit genaueren Konnotationen. Daß es sich dabei in jedem Fall um Fragen der Notation handelt, verdeutlicht die synonyme Wendung „secundum novum modum notandi" in einem anon. Text mit dem Incipit „Ad evidentiam valoris notularum" aus der Hs. Paris, Bibl. Nationale, fonds lat. 15128 (CSM 30, 14: I,13), weswegen auch N. Pirrotta zufolge der Titel des Philippe de Vitry zugeschriebenen Traktats „eigentlich" um das Gerundium notandi zu erweitern sei (*Cronologia e denominazione dell' ars nova ital.*, in: *Les colloques de Wégimont II, 1955*, 99: „Propriamente tale titolo è ‚Ars nova notandi', in perfetta corrispondenza col contenuto del trattato stesso").

In der *Ars quevis mensurandi motetos* sind die beiden Teile über ars vetus und ars nova durch ein „Explicit"

getrennt, dem die Bemerkung folgt, daß nach dem bisher Gesagten über Longen, Breven, Ligaturen und Pausen, wie sie in der alten Lehre angeordnet und erkannt würden, jetzt über die Breven, Semibreven und Minimen gesprochen werden müsse, wie sie in der neuen Lehre und gemäß den Zeitgenossen angeordnet und bekanntgegeben seien:

Dicto de longis, brevibus, ligaturis et pausis prout (in) veteri arte ordinantur et cognoscuntur, dicendum est de brevibus, semibrevibus et minimis, prout in nova arte et secundum modernos ordinantur et pronuntiantur (CSM 8, 63).

Dieselbe Kontrastierung ars nova – ars vetus findet sich in *De arte musicae breve compendiolum*, das eine Zusammenfassung der „kürzlich" von Philippe de Vitry erfundenen bzw. erdachten „neuen Lehre" bieten will, wobei betont wird, das Verhältnis von Longa zu Brevis gleiche dem von Brevis zu Semibrevis oder dem von Semibrevis zu Minima:

De nova arte quam Philippus de Vitriaco nuper invenit, dicam hoc modo...
Sciendum est quod sicut in veteri arte est, ita in nova. Sed in veteri arte longa ante longam valet tria tempora, et sic brevis ante brevem valet tres semibreves; et hoc de modo perfecto intelligendum est. Ita sicut se habet brevis ad longam, ita semibrevis ad brevem, et minima ad semibrevem (CSM 8, 85: III,2–7).

Wie beide Texte belegen, wird zur Darstellung von Sachverhalten wiederholt auf die Analogie zwischen ars vetus und ars nova zurückgegriffen, wonach beispielsweise das Verhältnis von Longa zu Brevis in der alten Lehre dem von Brevis zu Semibrevis in der neuen Lehre entspreche.
Nach Auskunft eines weiteren anon. Trakt. mit dem Incipit „Si quis artem musicae mensurabilis tam veterem quam novam" (CSM 30, 33: I;1) müssen laut der neuen Lehre zwischen Semibreven keine Punkte mehr gesetzt werden (außer im Fall einer Alterierung), wohingegen gemäß der alten Lehre alle Semibreven jeweils als eine Brevis gezählt werden:

In nova arte non ponuntur aliqua puncta inter semibreves nisi causa alterationis. In vetere autem arte omnes semibreves quae ponuntur inter duas quadratas, vel inter punctum et quadratum, vel inter duo puncta, ponuntur pro uno tempore... (ibid., 38: VII,9–10; emendiert nach CS III, 378 b).

Ausführlichste Quelle für die Begriffsdichotomie ars antiqua – ars nova stellt das *Speculum mus.* von Jacobus Leod. dar, hinsichtlich dessen Datierung es kontroverse Standpunkte gibt. Zum einen werden die 1330er Jahre als wahrscheinlicher Zeitraum für die Abfassung angenommen (vgl. R. Bragard, *Le Speculum musicae du compilateur Jacques de Liège*, MD VII, 1953, 94). Zum anderen gilt – unter der von Schrade 1955 geäußerten Annahme, daß die Bezeichnung ars nova nur eine Zeitlang präsent war (zit. unten, II. (1)(b)) – das Jahr 1330 als terminus ad quem, wenn nicht sogar ein direkter zeitlicher Konnex zum (oben in Exkurs 2 erwähnten) Dekret *Docta sanctorum* Papst Johannes' XXII. von 1324/25 vermutet und das *Speculum mus.* deshalb auf die Jahre zwischen 1321 – als die *Notitia* des Johannes de Muris, aus der Jacobus im 1. Buch zitiert, in die Öffentlichkeit gelangte – und dem Erscheinen jener Papst-Bulle datiert wird. Dieser chronologische Bezug wird nicht zuletzt damit begründet, daß Jacobus zumal im 7. Buch jenes Dekret zu seinen Zwecken herangezogen hätte, wäre es ihm seinerzeit bekannt gewesen (vgl. Michels 1970, 50–55).
Jacobus konfrontiert erst ab dem 20. Kap. des 7. Buches die Begriffe ars nova und ars antiqua (seltener ars moderna oder ars vetus) miteinander, nachdem er singulär im 1. Buch hinsichtlich seiner Intention von „moderni cantores" und ihrer „neuen Art zu mensurieren" („in suo modo mensurandi novo"; CSM 3/I, 27: VI,7) handelt, die sich damit deutlich abgrenzten gegenüber den Alten. Ansonsten bevorzugt Jacobus das Adjektiv modernus – zumal in der auf Johannes de Muris gemünzten Wendung „modernus doctor" (CSM 3/VII, 14: VI,3 u. 51: XXIV,1) – oder die Substantivierung moderni zur Bezeichnung der Vertreter der neuen Lehre. Jacobus geht allerdings von je zwei verschiedenen Bedeutungen von moderni und antiqui aus; so verwendet er – zumindest in den ersten sechs Büchern – die Bezeichnungen in umgreifenderer Weise, wenn er Musiktheoretiker der griech. und lat. Antike und des frühen Mittelalters als antiqui und diejenigen des Hochmittelalters (wie namentlich Guido Aret.) als moderni klassifiziert:

Quamvis autem Boethius de semitonio maiore dicat quod vocari potest decisio, illo tamen nomine raro vel nunquam utitur, sed consonantiam hanc, de qua prosequimur, partem maiorem toni vel semitonium maius nominat, vel (apotomen), et sic communiter ab antiquis Graecis et Latinis, a Guidone et Modernis nominatur (CSM 3/II, 152: LXIII,4);
Dicetur autem primo de modis vel tonis, prout de illis loquitur Boethius. Infra autem dicemus de eisdem prout sequentes Boethium, ut Guido monachus et alii quidem, quorum tractatus vidi, loquuntur de illis. Aliter enim tractant Antiqui de modis vel tonis, aliter Intermedii, aliter Moderni; et quia Boethius posuit modos vel tonos nasci ex diapason speciebus, aliqua de speciebus illis prius tacta repetentur (CSM 3/VI, 8: I,6–7).

Hauptsächlich meint Jacobus dagegen mit moderni im eingeschränkten Sinne die Anhänger der von ihm bekämpften ars nova, mithin seine Zeitgenossen, und mit antiqui die von ihm geschätzten Vertreter der in die 2. Hälfte des 13. Jh. fallenden ars antiqua, namentlich Lambertus und Franco von Köln als „doctores antiqui principaliores" (CSM 3/VII, 57: XXVII,11). Deren Lehre versucht Jacobus als vernünftig zu erweisen (wohingegen für ars nova manches Unvernünftige gelte) und verurteilt zugleich die moderni, die er als Personen zwar nicht abzulehnen scheint, gegen deren Anschauungen er jedoch vorgeht, sofern sie denen der antiqui widersprechen:

Haec dicta sint ad excusationem meam quia, etsi in hoc opere dicturus aliqua sum contra dicta Modernorum ubi obviant dictis Antiquorum, diligo tamen personas illorum (ibid., 7: I,15);
Non est enim intentionis nostrae novam hic artem tradere mensurabilis musicae sed, sicut supra tactum est, antiquam ut rationabilem sustinere. Ideo repetuntur hic nunc quaedam Antiquorum dicta, nunc quaedam Modernorum obviantia dictis Antiquorum, ut appareat qui rationabilius locuti sunt (ibid., 43: XX,2; vgl. 6: I,10); zum Begriff des Unvernünftigen vgl. etwa den weiter unten zit. Beleg aus dem 28. Kap.

Dabei konzentriert sich Jacobus im wesentlichen auf zwei Kritikpunkte, erstens die Übertragung des Verhältnisses von Longa zu Brevis auf die anderen Notenwerte mit Einführung der Minima (ohne die Dichotomie ars antiqua – ars nova etwa im 12. Kap. [ibid., 27], 15. Kap. [32] oder im 17. Kap. [38 f.]) und zweitens die Preisgabe der Alleinherrschaft der perfekten ternären Mensur (obwohl sich die gesamte Lehre auf der Vollkommenheit gründe; → *Perfectio* II.):

Ipsa enim, tanquam perfecta, stare potest per se vel cum alia consimili et in nullo in hoc perfectiones confunduntur vel mensura, non sic duplex imperfecta. Et quid impedit quin cantus mensurabiles notari possent sine illa, sicut fecerunt Antiqui qui tot pulchros et bonos fecerunt cantus, quia nunquam duplici imperfecta sunt usi!
Et non solum duplex longa imperfecta videtur non necessaria sed irrationabilis, quia illud irrationabiliter in aliqua arte ponitur quod non solum non est necessarium illi arti, sed obviat fundamento illius artis.
Sic est de longa duplici imperfecta respectu artis musicae mensurabilis quia, sicut volunt Antiqui (et idem asserunt aliqui Moderni), tota ars ista fundatur in perfectione quia, quantum ad hanc musicae speciem, numerus ternarius non solum perfectus sed perfectissimus reputatur. Ergo in hac arte illud irrationabiliter videtur poni quod obviat mensurae, quod obviat perfectioni (58: XXVIII,2–4);
Videtur forsan aliquibus modernam artem esse perfectiorem quam sit vetus quia ipsa videtur subtilior et difficilior. Subtilior, quia ad plura se extendit et multa super illam addit, ut patet in notulis, in modis et mensuris (subtile autem dicitur quod est magis penetrativum attingens ad plura). Quod autem sit difficilior videtur in operibus Modernorum in modo cantandi et mensurandi.
Aliis autem videtur oppositum, quia illa ars videtur perfectior quae magis insequitur suum fundamentum et minus vadit contra ipsum.
Fundatur autem ars musicae mensuralis in perfectione ut dicunt non modo Veteres, sed Moderni. Ergo quae magis utitur perfectis videtur perfectior. Sic autem est de arte antiqua, de arte magistri Franconis.
Ars enim nova, sicut visum est, multiplicibus et variis utitur imperfectionibus in notulis, in modis, in mensuris quasi ubique imperfectio se ingerit, nec illi sufficit imperfectio in notulis, in modis, in mensuris, sed ipsam ad tempus extendit.
Ponit enim ars nova tempus imperfectum et breves, quantum ad tempus, sub hoc nomine „imperfectas" quas nunquam ars posuit vetus, et imperfectionem quae venit ex tempore ad notulas singulorum applicat graduum: ad longas simplices, duplices, vel etiam triplices, ad breves, et aliqui ad semibreves (87: XLV,3–6).

Darüber hinaus tendierten die moderni dazu, die Vielfalt der Gattungen zu reduzieren, indem sie sich auf Motetten und Cantilenae beschränkten, Hoquetus-Partien allenfalls in ihre Motetten einfügten („Moderni nonne quasi solis utuntur motetis et cantilenis nisi quod in motetis suis hoketos interserunt") und folglich viele andere Formen der antiqui fallengelassen hätten wie „cantus organicos mensuratos vel non ubique mensuratos... conductos... hoketos" (89: XLVI,8–10; ähnlich 23 f.: IX,13 [zit. → *Motet* III. (3)]).
Jacobus versteht die Franconische Lehre insgesamt als ein in sich abgeschlossenes Korpus (weswegen er sie dezidiert ars antiqua nennt), die die moderni seiner Meinung nach durch eine neue Lehre ersetzen wollen:

Modernorum ars cantandi ad antiquam comparari videtur ut domina ad servam vel ancillam. Nova enim ars videtur nunc dominari, vetus ancillari. Regnat nova, exulat antiqua (91: XLVII,1).

Außer zwei jeweils singulären Belegen für ars nova aus der Zeit um oder nach 1350, zum einen bei Johannes Vetulus de Anagnia im Konnex mit der Reduzierung der Anzahl der voces (notae) von sechs (ut, re... la) auf vier (ut, re, mi, fa) (*Liber de musica*; CSM 27, 27: I,17), zum anderen bei Petrus Capuanus de Amalfia in der den Stellenwert der Motette innerhalb der neuen Lehre hervorkehrenden Wendung „nova ars motectorum" (*Compendium artis motectorum Marcheti*; ed. Gallo, AMIS I/1, Bologna 1966, 43; zit. → *Motet* III. (1)), begegnet dieser Ausdruck wie auch ars antiqua weder im *Quartum principale* (1370er Jahre) noch in der *Summa* des Johannes Hanboys (um 1375) oder beim Pseudo-Theodonus de Caprio (um 1380), was bedeuten würde, daß beide Begriffe um die Jahrhundertmitte wieder aus dem musiktheoretischen Vokabular verschwinden. In Anbetracht dessen erstaunt die ungewöhnlich späte und explizite Dichotomie ars vetus – ars nova in zwei Texten des ausgehenden 14. Jh., so im Incipit einer Abbreviatio des Traktats von Philippe de Vitry, die den Unterschied zwischen modus perfectus und imperfectus sowie den Gebrauch roter Noten bespricht:

Omni desideranti notitiam artis mensurabilis tam noue quam ueteris obtinere, certas regulas huic presentes sub breui compendio pro posse meo propono fideliter assignare, cujus antiquitatem per Franconem notum omnibus tradidisse, nouiterque per Philippum in maiori parte subtiliter inuenisse (ed. Anglès, *Dos tract. medievals de música figurada*, in: Fs. J. Wolf, Bln 1929, 6); vgl. die Fassung in CS III (29 a) und die von Fuller 1985/86 (45 u. 48) sowie in CSM 8 (80) publ., im Wortlaut etwas verkürzte Version in der Hs. Siena, Bibl. Comunale degli Intronati, L V 30.

Der andere Text, ein Fragment über die Musica mensurabilis aus der Hs. London, British Library, add. 21455, artikuliert prägnant die mit dem Begriff ars nova konnotierte theoretische Erfassung der von

der alten Lehre (noch) nicht darstellbaren Sachverhalte, indem beispielsweise die dort anzutreffende Relation zwischen bestimmten Notenwerten derjenigen zwischen den nächstkleineren in der neuen Lehre entspricht, was im Fall der Alterierung des zweiten Notenwertes bei zwei gleichen zwischen größeren exemplarisch belegt sei:

Item sicut in veteri arte, ut praedictum est, quando duae breves inter duas longas de modo perfecto inveniuntur (prima recta dicitur) et secunda alteratur, sic in nova arte, quando duae semibreves inter duas breves de tempore perfecto vel inter brevem et longam inveniantur, prima unum tempus habebit et secunda erit altera, sic [folgt Notenbeispiel]. Eodem modo quando duae minimae inter duas semibreves de majori prolatione inveniuntur... (CSM 8, 75).

(2) Im Prolog seines um 1473/74 zu datierenden *Proportionale musices* meint J. Tinctoris mit ars nova in einer dem neuzeitlichen Kunstbegriff angenäherten Weise den auffälligen STILWANDEL, INITIIERT DURCH DIE UM 1430 IN ERSCHEINUNG TRETENDE KOMPONISTENGENERATION um den Engländer J. Dunstable sowie die beiden Franzosen G. Dufay und G. Binchois. Deren ‚neuer' Kompositionsstil ist durch eine konsonanzfreudige, rhythmisch einfachere Syntax und einen übersichtlichen Formverlauf mit der Gliederung in kurze, klar kadenzierende Abschnitte charakterisiert (und kontrastiert insofern mit der vorausgehenden ars subtilior [vgl. unten, II. (2)] mit ihrem dissonanzreichen, rhythmisch äußerst komplizierten Satz sowie oftmals undeutlichem Aufbau und ebensolcher Gliederung):

Quo fit ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cuius, ut ita dicam, novae artis fons et origo apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois, quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi. Haec eis Anglici nunc, licet vulgariter iubilare, Gallici vero cantare dicantur, veniunt conferendi, illi etenim in dies novos cantus novissimae inveniunt, ac isti, quod miserrimi signum est ingenii, una semper et eadem compositione utuntur (CSM 22/IIa, 10: Prologus, 11–12); ohne den Ausdruck ars nova wieder aufzugreifen, wiederholt Tinctoris dieselben Komponistennamen zusammen mit der präziseren Zeitangabe, daß besagter Wandel etwa 40 Jahre zurückliege, 1477 im Prologus seines *Liber de arte contrapuncti* (CSM 22/II, 12:15–16).

*

Exkurs: Gegen Ende des 15. Jh. verschwindet die Bezeichnung ars nova anscheinend endgültig aus dem musiktheoretischen Vokabular und taucht erst wieder im frühen 20. Jh. auf (vgl. unten, II. (1)). Statt dessen begegnen bereits seit dem frühen 15. Jh. in ganz unterschiedlichem Kontext zusammengesetzte Ausdrücke mit dem Substantiv musica als Epochenbegriff oder aber auch mit der gleichen Bedeutung wie ars als (Musik-)Lehre. Beispielhaft seien folgende Belege angeführt:

J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410);
N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555);
V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581);
G. M. Artusi, *L'Artusi overo della imperfettioni della moderna musica* (Venedig 1600);
G. Caccini, *Le nuove musiche* (Florenz 1602); → *Neue Musik*, Vorbemerkung;
N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst* (Lpz. 1626); vgl. BrossardD (Paris [1703] ²1705, Art. *Musica*, 58 u. 60); tradiert im WaltherL (Lpz. 1732, 431 b u. 433 b).

*

II. Seit um 1900 fungieren ars antiqua und ars nova als MUSIKHISTORIOGRAPHISCHE BEGRIFFE.

(1) Als EPOCHENBEZEICHNUNGEN benennen sie zwei aufeinanderfolgende Zeiträume, deren gemeinsame chronologische Zäsur (mit den Jahren um 1320) vergleichsweise konstant ist, wohingegen die gesamte zeitliche Ausdehnung kontrovers diskutiert wird. Eine solche Verwendung zunächst nur von ars nova deutet sich bei H. de Coussemaker an, der 1869 im Vorw. zu seiner Edition des Traktats von Philippe de Vitry in Anspielung auf dessen Titel bemerkt, alle Autoren jener Zeit hätten geglaubt, durch ihre Neuerungen (die Anerkennung der Terzen und Sexten als Konsonanzen, die Gleichberechtigung des zweizeitigen Metrums sowie die Einführung von Minimen und Semiminimen) zu einer Veränderung der polyphonen Musik in eine neue Kunst („ars nova") beigetragen zu haben:

Omnes ejus ætatis auctores consentiunt ei quædam inventa tribuenda esse quæ musicam polyphonam in artem novam mutaverint (CS III, S. XII).

Schon prägnanter spricht H. Riemann in seiner *Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh.* (Bln 1898) von einer „neuen Epoche der Kompositionspraxis", deren Benennung mit ars nova möglicherweise vom Titel jener Schrift von Philippe de Vitry herrühre (deren Authentizität er im Vorw. [S. X] allerdings anzweifelt):

Tatsache ist freilich, daß seit VITRY eine neue Epoche der Kompositionspraxis, eine ‚*Ars nova*' datiert, wozu aber vielleicht der Titel eines der unter VITRY's Namen auf uns gekommenen Traktate die direkte Veranlassung gegeben hat... (223; vgl. Ausg. Bln ²1921, 229).

Andere Musikhistoriker hingegen orientieren sich völlig am Wortgebrauch des frühen 14. Jh., indem beispielsweise Fr. Ludwig dezidiert von ars nova als einer „musikalischen Kompositionstechnik" handelt:

Die mehrstimmige Musik d. 14. Jh. (SIMG IV, 1902/03): So galt die Motette unter den Werken der ernsten Kunst nach wie vor als die vornehmste Gattung, und wahrscheinlich an sie wird sich auch der Fortschritt der musikalischen Kompositions-Technik geknüpft haben, der mit der stolzen Bezeichnung *Ars Nova* in den Schriften des... Philipp von Vitry und einer Reihe irrig Johannes de M u r i s zugeschriebener Traktate zuerst gelehrt wird (26).

In gleicher Weise sieht J. Wolf in seiner *Gesch. d. Mensural-Notation von 1250–1460* (Lpz. 1904) die auf den Zeitraum „1250–1325" datierte ars antiqua ausschließlich unter dem Aspekt der „Entwickelung der Notation in Frankreich und England" (I, 20), so wie er die sich anschließende ars nova (von 1325–1400) als „neue Notationspraxis" apostrophiert (63), in der er eine „spezifisch französische Notation" (409) erkennt (und sie somit ausdrücklich gegen das ital. Trecento abgrenzt):

Wir sahen im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die ars antiqua in voller Blüte... Wenige Jahre darauf zeigt die Notation ein ganz verändertes Gesicht. Ein Umschwung ist eingetreten, durch die Reformen eines genialen Musikers ist eine neue Notationspraxis entstanden. *Ars nova* ist das Schlagwort, welches uns aus allen Traktaten der damaligen Theoretiker entgegentönt... (63).

(a) In WEITGEFASSTER BEDEUTUNG umschließt vorerst ars nova die Entwicklung in Frankreich sowie in Italien über die 1370er Jahre hinaus – wie im folgenden Abschn. aufgezeigt – bis etwa zum Ende des Schismas (1417) unter Einschluß also der Epoche der ars subtilior (vgl. unten, II. (2)). Dezidiert in diesem Sinne gebraucht H. Riemann 1905 ars nova, ohne sich dabei an Wolfs (im vorangehenden Abschn. dargestellten) Überlegungen zum intendierten Gehalt dieses Begriffs und vor allem zu dessen zeitlicher Eingrenzung zu orientieren, und bezeichnet damit die nach 1300 aufkommende „neue Kunstströmung", wobei er als wesentlichste Implikation für ars nova die eines „n e u e n S t i l s" (und nicht etwa bloß einer neuen Notationstechnik) erklärt:

Die Musik d. Mittelalters (bis 1450), Hdb. d. Musikgesch. I/2 (Lpz. 1905): Man hat daher zweifellos ein Recht, der neuen Kunstströmung, welche sich nach dem Jahre 1300 bemerklich macht, den Namen, den sie sich selbst beilegte, Ars nova, die neue Kunst, als berechtigt zuzugestehen (295);
Merkwürdigerweise hat Joh. Wolf... nicht bemerkt, daß die I t a l i e n e r nicht nur den Umschwung im Notenschriftwesen vorbereitet haben, den Philipp de Vitry Frankreich und den Niederlanden vermittelte, sondern – was viel wichtiger ist – auch den n e u e n S t i l geschaffen, welcher für die Ars nova das schließlich doch Bedeutendste ist, den Stil, der mit den Traditionen des Organums auffällig bricht und den Satz auf Parallelführung in Terzen und Sexten anstatt auf Gegenbewegung basiert (296).

Unter der Überschrift *Die Ars nova* behandelt Riemann im selben Werk zunächst Florenz als „Wiege der Ars nova" (297) und erst danach die „Ars nova in Frankreich" (335) mit Philippe de Vitry und namentlich Guillaume de Machaut als eigentlichem „Repräsentanten der französischen Ars nova" (336).
Diese wegen der Datierung des *Pomerium* von Marchettus de Padua auf frühestens 1318/19 nicht mehr verifizierbare These einer Einflußnahme Italiens (der „italienischen Ars nova") auf Frankreich (die „von der italienischen beeinflußte französische Ars nova") wiederholt Riemann zwei Jahre später im 1. Bd. *Das Zeitalter d. Renaissance bis 1600* des 2. Teils seines *Hdb. d. Musikgesch.* (Lpz. 1907, 19). Im *Vorw.* spricht er überdies von der „unabweislichen Notwendigkeit..., das musikalische Mittelalter anstatt mit 1450 bereits mit 1300 abzuschließen" (o. S.); indem „das 14. Jahrhundert gleich in den ersten Dezennien von der Morgenröte eines neuen Zeitalters bestrahlt" werde (13), akzentuiert Riemann damit die Position der mit ars nova benannten Epoche, nämlich zu Beginn der Neuzeit.
Konträr zu Wolf behandelt namentlich A. Schering ars nova als Stilbegriff, dem die Bezeichnung für die „technischen Neuerungen" subordiniert sei:

Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance, Studien zur Musikgesch. II (Lpz. 1914): Im Sinne einer Neuregulierung der Mensur- und Notationsverhältnisse glaubt z. B. J o h a n n e s W o l f das Wesen der Ars nova interpretieren zu müssen. Legt man indessen in die beiden Worte „neue Kunst" den ganzen Nachdruck, den ihnen das Zeitalter zu geben sich berechtigt fühlte, so darf angenommen werden, daß es sich nicht nur um eine neue spekulative Theorie, sondern um eine neue M u s i k p r a x i s, um einen neuen M u s i k s t i l, mit andern Worten: um eine Wendung im künstlerischen Wollen und Schaffen überhaupt handelte, als deren Folge und Endergebnis jene technischen Neuerungen anzusehen sind... Es würde demnach zu fragen sein: wie war der Musikstil, wie waren die Kunstwerke beschaffen, welche im Gegensatz zu einer Ars vetus oder antiqua den Begriff einer Ars nova hervorriefen und zum Niederschlag einer neuen Theorie der Komposition führten? (1).

Spätestens mit Beginn der 1930er Jahre (vgl. etwa 1930 bei M. Schneider; zit. unten, II. (1)(c)) ist für ars nova die Einbeziehung der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung in Italien etwa von 1325–1425 und somit des Begriffs Trecento geläufig, was zu Zusammensetzungen wie „trecento ars nova", „ars nova italiana" oder gar „Ars Nova Italiana del Trecento" führt, letztere der Titel einer Reihe von Kongressen seit 1959 im ital. Certaldo. Gleichsam zur Legitimierung all dieser Ausdrücke wird dabei mitunter auf eine parallele Erscheinung in der Dichtkunst verwiesen, wo der von G. Guinizelli um 1240 begründete und über Dante, den Urheber besagter Bezeichnung, bis Petrarca reichende poetische Sprachstil sich „dolce stil nuovo" nennt:

L. Ellinwood, *Origins of the Ital. Ars Nova* (Papers of the American Musicological Society 1937): I would like rather, by way of introduction, to read a list of the men who wrote during the *trecento* or *ars nova* period in Italy. The

trecento period of Italian music is not the fourteenth century proper, but extends rather from around the year 1325 to the year 1425 (29):
This madrigal [sc. von G. da Cascia] is characteristic of all fourteenth century madrigals and some *ballate*, which, judging by the style of their notation, together form the earliest of *trecento ars nova* (32);
N. Pirrotta, *Cronologia e denominazione dell' ars nova ital.*, in: *Les colloques de Wégimont II, 1955*: D'altra parte molto di ciò che mi proponevo di dire a proposito del termine stesso, *ars nova* italiana, e a sua giustificazione, è già stato anticipato da me stesso o da altri nel corso delle discussioni delle prime sedute (93);
Non saprei tuttavia che rimpiangere *ars nova* italiana. Uno degli elementi che indubbiamente contribuirono al suo successo durante circa mezzo secolo è quella certa risonanza che gli veniva dall' affinità con altre espressioni riferentisi allo stesso periodo, come *dolce stil nuovo* e „*Vita nova*" (101); vgl. ders., *Marchettus de Padua and the Ital. Ars Nova* (MD IX, 1955) u. *Ars nova e stil novo* (Rivista ital. di Musicologia I, 1966), sowie A. Damerini, *Guglielmo de Machaut e l'„Ars nova" ital.*, in: *Scritti vari dedicati a M. Parenti...*, hg. von G. Semerano (Florenz 1960, 158 f.);
F. Fano, *Punti di vista su l'ars-nova*, in: *L'Ars nova ital. del trecento* I (Florenz 1962): Non intendo dunque alludere ai dubbi, alle obiezioni da tempo sollevate da autorevoli studiosi circa l'uso dell'espressione *Ars-nova* per la polifonia italiana trecentesca ad imitazione del nome usato in origine solo per la fioritura francese contemporanea, anzi già da allora con senso più ristretto... se anche non risulta che a quel tempo si sia chiamata *Ars-nova* la prima fioritura di polifonia italiana, l'applicazione a questa del nome è venuta poi spontanea, per analogia con l'arte francese contemporanea, questo più o meno da quando la storiografia musicale ha cominciato a rivolgere attenzione e interesse al movimento italiano; ed essendo l'espressione ormai passata nell'uso ci sembra si possa mantenerla, anche se naturalmente è stato bene avvertire e mettere in luce che almeno finora non consta che si tratti di indicazione originaria (105 f.).

Indem sie die Gemeinsamkeiten der unterschiedlichen Phasen hervorkehren, plädieren Autoren wie van den Borren ebenfalls für eine solch umfassende, das gesamte 14. Jh. mit einschließende Verwendungsweise von ars nova, wogegen von anderer Seite Einwände erhoben werden:

Ch. van den Borren, *L'„Ars nova"*, in: *Les colloques de Wégimont II, 1955*: Eh bien, je suis d'avis que nous pouvons utiliser le terme *ars nova* pour évoquer, également en bloc, l'idée de la polyphonie du XIV[e] siècle (21);
G. Reaney, Abschn. *Ars nova*, in: *The Pelican History of Music* I, hg. von A. Robertson u. D. Stevens (Harmondsworth 1960): It is too late now to change the labels which we attach to the thirteenth and fourteenth centuries in music, namely *Ars Antiqua* and *Ars Nova*, and in fact they are convenient if not as precise as we could wish... It is important that we should be clear about the limited validity of Vitry's own definition of Ars Nova, since at the present day all fourteenth-century music except that of a clearly archaic character is termed Ars Nova music, and with reason, since it is generally quite different from that of the preceding century...
The question may be and often has been raised as to how far Italian and English music can be considered Ars Nova... In so far as English music followed those principles and employed French musical forms it can be described as Ars Nova, but the Italian *trecento* music had more independent beginnings. The phrase Ars Nova was not used contemporaneously by fourteenth-century Italian writers. However, the polyphonic songs which were cultivated in Florence and nothern Italy from the 1320s onwards were new enough, as was the notation of which they made use (261 f.);
A. Seay, *Music in the Medieval World* (Englewood Cliffs, N. J. [1965] ²1975): In applying the term [sc. Ars Nova] to developments in other countries – Italy or England, for example – there is more of a problem, for to have something new there must be something old. In the case of England, the difficulty is not serious, for English musicians had been generally oriented toward the practices of their French contemporaries from the beginning and, from the thirteenth century on, remained generally close to their principles. In Italy... there was, so far as we now know, no polyphonic art of importance before 1300... The achievements of the fourteenth century are new only in the sense that nothing like them seems to have existed previously. Even so, the term „Ars Nova" is appropriate, for Italian music, like that of France and England, reflects the novelties of the times, the newness of an art that had to fit itself into a new place in a new society and with new functions (127).

Die Meinungsvielfalt bezüglich der zeitlichen Ausdehnung der mit ars nova bezeichneten Stilperiode reflektiert folgender Lexikoneintrag:

Chr. C. Hill, Art. *Ars nova*, New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986): A stylistic era of European (especially French and Italian) art music whose beginning may be conveniently marked by the manuscript *F-Pn* 146 [sc. „Fauvel"-Hs.] (dated 1316)..., and whose end is variously placed ca. 1330 (Schrade, 1955), ca. 1370 (Günther, 1963), ca. 1440 (Pirrotta, 1973), or sometime between the latter two dates (54 a).

Erst später und in offensichtlicher Analogiebildung zu ars nova wird der Epochenbegriff ars antiqua in ähnlich umgreifendem Sinne über den Zeitraum etwa von 1230 an (vgl. im folgenden Abschn.) hinaus auf die vorangehende Notre-Dame-Epoche ausgedehnt, also auf die Zeit zumindest von 1160, dem Baubeginn an der Pariser Kathedrale, wenn nicht gar von einem noch früheren Datum an.
Der wohl früheste Beleg dafür läßt sich bei Riemann finden, der in der Beschränkung auf den Tripeltakt das Charakteristikum der gesamten Epoche seit Beginn des 13. Jh. erkennt:

Kleines Hdb. d. Musikgesch. (Lpz. 1908): Diese merkwürdige mit dem Hinweis auf die göttliche Trinität begründete Beschränkung fand Franko [von Köln] vor (sie mag um 1200 aufgekommen sein); sie blieb herrschend bis in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, wo von Italien aus eine reicher gestaltete neue Taktlehre sich verbreitete, und ist das äußere Kennzeichen der später so genannten Pariser ‚Ars antiqua', der ersten Epoche der Mensuralmusik (55).

In der Folgezeit wird ars antiqua teilweise ausdrücklich auf die Notre-Dame-Epoche ausgedehnt, die

insofern als ein Abschnitt jener so genannten Epoche gilt, da das Musikschaffen des 13. Jh. – was sich besonders deutlich an den Motetten zeigen lasse – im Grunde genommen auf das Notre-Dame-Repertoire zurückgehe und auf ihm aufbaue. Formuliert Rie-mann zunächst noch ganz knapp, kontrastiert H. J. Moser bereits zwei divergierende Verwendungen von ars antiqua vermutlich zur Unterstützung der (später von Flotzinger aufgegriffenen) These einer historischen Legitimation des ‚modernen' musikhistoriographischen Begriffs; dieser scheint dann – und sei es nur der „Konvention" wegen – besonders beliebt im anglo-amerikanischen Raum (vgl. etwa P. H. Lang, *Music in Western Civilization*, New York 1941, 131 ff.) zu sein:

RiemannL (Lpz. [8]1916): *Ars antiqua* (die „alte Kunst") nennt man den Pariser Organalstil des 12.–13. Jahrhunderts im Gegensatz zu der neuen Kunst (*Ars nova*) der Florentiner Madrigalisten des 14. Jahrhunderts und der französischen Komponisten derselben Zeit (Machault, de Vitry) (41 a);
MoserL (Bln 1935): *Ars antiqua*... im Gegensatz zur ars nova von Florenz und Paris zunächst nur im Sinn eines Notenschrift-Unterschiedes von den Zeitgenossen gebraucht... Als *ars antiqua* faßt man aber die ganze Kompositionsblüte des späteren Organums, des Discantus, des Motetus... und Conductus... zusammen, die sich vor allem an der Pariser Kathedrale *Notre Dame* unter den Meistern Leoninus und Perotinus... vollzieht (30 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Ars antiqua*: Today, both terms [sc. ars antiqua u. nova] are usually employed in a wider sense, denoting music of the 13th and 14th centuries respectively. The Ars antiqua, then, includes the School of Notre Dame with its two masters, Leoninus... and Perotinus..., and the ensuing period... (54 b f.);
D. A. Hughes, *Early Medieval Music up to 1300*, NOHM II (London 1954): This term [sc. *ars antiqua*] is used here and elsewhere in the volume for the sake of convenience. It expresses very neatly the difference between the work of the thirteenth and the fourteenth centuries... It is, however, convenient to apply the term *ars antiqua* to all harmonized work down to 1310 or thereabouts – perhaps even as far back as the Winchester organa and the Martial-tropers (377 f.);
R. Flotzinger, Art. *Ars Antiqua*, HoneggerD, *Science de la musique* [I] (Paris 1976): C'est, dans la définition des différentes périodes de l'histoire de la musique..., l'un des rares concepts qui s'appuient sur des réalités musicales d'époque. Il s'oppose à celui d'„Ars Nova" et, sans exclure un sens péjoratif, englobe pratiquement toute la production d'avant 1320 environ, en particulier l'art de l'organum et les débuts du motet aux XII[e] et XIII[e] siècles (51 b f.);
G. A. Anderson, Art. *Ars Antiqua*, New GroveD (London 1980): From this, the most authoritative source [sc. *Speculum mus.* von Jacobus Leod.], it follows that the Ars Antiqua is that period which includes... the polyphony of northern France from about 1260 to 1320.
There is, however, ample justification for extending the use of the term „Ars Antiqua" to include the music of the whole Notre Dame period, particularly that of its two most renowed composers Léonin and Pérotin, as general usage has now clearly sanctioned. The forms that Jacques praised and the notation of definite rhythmic values implicit in his discussion developed from this earlier time; and indeed, the forms organum and conductus had already developed to their fullest extent and were beginning to decline by the time of Franco (I, 638 b).

Verschiedentlich wird ars antiqua in einem noch größeren chronologischen Rahmen begriffen und darunter die gesamte mittelalterliche Mehrstimmigkeit von der Mitte des 9. Jh., dem vermeintlichen Entstehungsdatum der *Musica enchiriadis*, an gefaßt. D. Stevens Darstellung der mit ars antiqua benannten Epoche in *The Pelican History of Music* (loc. cit.) etwa umschließt den Zeitraum von „The Birth of Organized Polyphony" (211), dem Ende des 9. Jh., bis ins ausgehende 13. Jh. hinein. Legt Sasse ausschließlich diese erweiterte Bedeutung von ars antiqua zugrunde, so stellt von Fischer einem solchen, die ‚gesamte Musik' vor 1310/20 umschließenden Begriff zugleich einen eingeschränkten entgegen, während Monterosso den als ars antiqua bezeichneten Zeitraum eigenartigerweise mit dem 11. Jh. beginnen läßt:

G. D. Sasse, *Die Mehrstimmigkeit d. Ars antiqua in Theorie u. Praxis* (Diss. Bln 1940): In der ganzen zu betrachtenden Epoche, die etwa die Zeit von der Mitte des 9. bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts umspannt, ist bis auf geringe Ausnahmen allein die „gelehrte" Musik theoretisch erfaßbar (2);
K. von Fischer, Art. *Ars Antiqua*, in: *Enciclopedia della musica*, hg. von Cl. Sartori, Bd. I (Mailand 1963): In diversi trattati francesi e anche italiani dell'inizio del secolo XIV, gli „antiqui" vengono contrapposti ai „moderni", dando luogo alla polemica sulla questione dello stile musicale „vecchio" o „nuovo". Di conseguenza va considerato come appartenente alla Ars Antiqua nel senso lato della parola tutto ciò che fu scritto anteriormente al 1310–20 o anche ciò che si compose più tardi nel vecchio stile con intento arcaicizzante e retrospettivo. Tuttavia alcuni studiosi, sulla scia di H. Besseler, limitano assai di più il concetto di Ars Antiqua indicando con quello solo la musica del periodo che corre dalla produzione di Notre Dame all'Ars nova, cioè dal 1230 al 1310–20, e ad ogni modo il termine si riferisce essenzialmente all'arte polifonica di questo periodo (120 a f.);
R. Monterosso, Art. *Ars antiqua*, in: *La musica*, hg. von G. M. Gatti u. A. Basso, I: *Enciclopedia storica* I (Turin 1966): Circa i limiti cronologici formali dell'Ars Antiqua, sebbene permangano ancora alcune divergenze, essa comprende lo sviluppo della polifonia dal secolo XI al 1320 circa, con particolare riguardo alla scuola di Notre-Dame (1160–1230)..., alla scuola di Francone (metà del secolo XIII) e di Petrus de Cruce (fine secolo XIII) (173 a f.).

(b) Unter Heranziehung weiterer Epochenbezeichnungen (wie Notre Dame oder ars subtilior) werden ars antiqua und ars nova aufgrund stilistischer Erwägungen ebenfalls im ENGEREN SINNE verwendet.
So wird ars antiqua auf die Zeit von etwa 1230 an limitiert und damit in erster Linie begrifflich gegen

die vorangehende Notre-Dame-Epoche abgegrenzt. In Anbetracht der historisch überlieferten Bedeutung von ars antiqua und in Kontrast namentlich zu Riemanns Auffassung (vgl. oben, II. (1)(a)) schränkt H. Besseler diesen Begriff auf die „Motettenkunst des 13. Jahrhunderts" ein (um dann dessen Zweckmäßigkeit in einer Fußnote anzuzweifeln), an späterer Stelle auf die „mensurale Mehrstimmigkeit in Nordfrankreich... von etwa 1230 bis 1320":

Studien zur Musik d. Mittelalters II (AfMw VIII, 1926): Die nächste erhaltene Sammlung, die Motetteneinlagen der Fauvelhandschrift f. frç. 146 (*Fauv*), leitet bereits zu einer Generation über, die den Gegensatz zur vorhergehenden mit dem Schlagwort „Ars nova" ausdrückte. Daß jedoch der stilgeschichtliche Zusammenhang der „neuen Kunst" mit den Traditionen des 13. Jahrhunderts klar zu erkennen ist, wurde wiederholt betont. Es handelt sich hier keineswegs um einen Bruch in der Entwicklung, der durch hypothetische Einflüsse Italiens verständlich gemacht werden müßte, sondern um ein vollkommen organisches Herauswachsen der neuen Kunst aus der klanglichen, formalen und geistigen Tradition der sogenannten „Ars antiqua" – worunter nicht etwa der „Pariser Organalstil" zu verstehen ist, sondern die... Motettenkunst des ausgehenden 13. Jahrhunderts (187);
Am zweckmäßigsten wäre es also, die Bezeichnung „Ars antiqua" (als bloßen Kampfruf der jungen Vitry-Generation ohne positive Charakterisierung) heute nicht mehr zu verwenden (187, Anm. 5);
ders., Art. *Ars antiqua*, MGG I (1949–51): Will man den durch Wolf und Riemann bekannt gewordenen Namen heute noch sinnvoll weiterbenutzen, dann ist eine Beschränkung notwendig... Man wird daher unter A r s a n t i q u a die mensurale Mehrstimmigkeit in Nordfrankreich, besonders in Paris, von etwa 1230 bis 1320 verstehen. Ihr voran ging die „Notre Dame-Epoche"..., während im 14. Jh. als klar abgesetztes Zeitalter die „Ars nova" folgte. In dieser Abgrenzung deckt sich die Ars antiqua praktisch mit der Anfangsepoche der Mensuralnotation (679 f.).

Besagte Bedeutung von ars antiqua wird von anderen Autoren tradiert, wobei Ristory auf singuläre Weise versucht, zwischen ars antiqua (als gleichsam übergeordnetem Begriff) und ars vetus (mit einer ganz im Sinne von Jacobus Leod. auf das späte 13. Jh. eingeschränkten Bedeutung) zu differenzieren:

L. Schrade, *The Chronology of the Ars Nova in France*, in: *Les colloques de Wégimont II, 1955*: As it is historically incorrect to combine, under the name of Ars Antiqua, all polyphony prior to 1300, or even only to that of the entire thirteenth century, so it is discordant with all known historical facts to give the music of the fourteenth century as a whole the name Ars Nova. Nevertheless, in modern historiography both labels have been, and still are, attached to the periods of polyphony in an all-embracing fashion (38);
H. H. Eggebrecht, Art. *Ars antiqua*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Als Epoche ist die Ars antiqua räumlich und zeitlich einzugrenzen auf diejenige Musik, die den französischen Musikern, welche den Begriff zu Beginn des 14. Jh. prägten und verwendeten, bekannt bzw. zufolge der mensurierten Notation verständlich war. Auszuschließen sind demnach sowohl die Organa dupla als auch die modal notierte Organum- und Diskantkunst der Notre-Dame-Epoche... Somit umgrenzt der Epochenbegriff Ars antiqua die auf Paris zentrierte Musik und Musiklehre der Zeit etwa von 1230/40 bis 1315/25 (55 a);
E. Sanders, [Zuschrift in der Rubrik *Comments and Issues*] (JAMS XXXIII, 1980): The *ars antiqua* (old craft or old teaching) cannot, however, be dated any earlier than the appearance and first codification (c. 1240–50) of notational devices leading to the disappearance of modal notation (602 a, Anm. 3);
H. Ristory, *Post-franconische Theorie u. Früh-Trecento...* (Ffm. 1988): Die französische Musikepoche im letzten Drittel oder Viertel des 13. Jahrhunderts wird in der Folgezeit... als a r s v e t u s bzw. a r s v e t e r u m bezeichnet. Eine Differenzierung dieser Art ist in meinen Augen eine besonders glückliche, zumal ja der Oberbegriff a r s a n t i q u a auch noch die vorfranconische Notationspraxis eines Johannes de Garlandia und Lambertus mit einschließt. Manche Forscher dehnen den Begriff „ars antiqua" sogar bis zur Schule von Notre Dame aus, und bewirken damit eine Verwässerung in terminologischer Hinsicht (22);
A. Traub, Art. *Notre Dame u. Notre-Dame-Hss.*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII (Kassel u. Stuttgart 1997): So entstand der Vorschlag, die Notre-Dame-Musik als Teilgebiet der Ars antiqua unterzuordnen... Es ist aber wohl sinnvoller, einerseits das Gewicht des musikalischen Zentrums in der Benennung *Notre Dame* zu artikulieren und andererseits mit Ars antiqua die vor allem mit Franco verbundene Durchbildung der Mensuralnotation zu bezeichnen... (464); Traub bezieht seine Kritik auf Andersons (weiter oben zit.) Definition.

Dementsprechend wird ars nova auf die kompositionsgeschichtliche Epoche in Frankreich bis gegen 1370 begrenzt und folglich abgesetzt sowohl von der (Trecento-)Musik in Italien wie auch von der folgenden Entwicklung bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jh. hinein, für die sich die Bezeichnung ars subtilior einbürgert.
Kritisiert G. Reese lediglich jene umfassendere Anwendung von ars nova auf das gesamte 14. Jh., ohne eine eigene Definition zu bieten (*Music in the Middle Ages*, New York 1940, 331: „and *Ars nova*... has often been used – not, however, with full justification – to characterize the whole period"), so differenziert W. Apel zwischen der „allgemeinen Benennung für die Musik des 14. Jahrhunderts" und eigentlicher Bedeutung, nämlich mit Einschränkung auf die 1. Jahrhunderthälfte:

Art. *Ars nova*, HarvardD, loc. cit.: Generic name for the music of the 14th century, in contradistinction to Ars antiqua, i. e., music of the 13th century. Properly, the name should be restricted, as it originally was, to the music of the first half of the 14th century... (56 b).

Nachdrücklich plädiert Besseler für eine Verankerung des Begriffs „in der französischen Kunst um 1320" unter Ausschluß sowohl der „Trecentokunst Italiens" wie auch der „französischen Spätzeit" nach 1377:

Art. *Ars nova*, MGG I, loc. cit.: Man wird heute den Begriff Ars nova wieder dort verankern, wo er geprägt wurde: in der franz. Kunst um 1320... Die Trecentokunst Italiens hat sich selbständig entfaltet, aber erst später. Der Name *Ars nova*, auf die Technik und Notation Vitrys gemünzt, kann nicht so ausgeweitet werden, daß er gänzlich andersartige Erscheinungen deckt. Man wird also, ähnlich wie bei der Ars antiqua, die zentrale franz. Kunst für sich betrachten und ihr das Schaffen der Nachbarländer gegenüberstellen (703).

Dieser Argumentation schließt sich Schrade 1955 an, der ars nova gar auf den Zeitraum bis 1330 und geographisch in Besselers Sinne einschränken will (wohingegen er in der abschließenden Diskussion für alle anderen kompositionsgeschichtlichen Phasen jenes Jh. die Bezeichnung „Musik des 14. Jahrhunderts" anregt):

The Chronology of the Ars Nova in France, loc. cit.: Although we are not at all unaware of the actual limitations placed upon the term Ars Nova when first used, we do not hesitate to apply it to the music of the entire fourteenth century and even to the music of all countries in that particular epoch (38);
After the concession of Jacques de Liège the term Ars Nova rapidly loses meaning in any of the original contexts; and it is actually no surprise to see that the term disappears gradually from the sources in France. Indeed, there was no longer any need to speak of an Ars Nova or a Schola novae musicae; for the techniques, new at the turn of the century, cease to be novelties from 1330 on. It is all too well known that the term was by no means used throughout the whole of the fourteenth century (41);
In other words: the Italian music makes its appearance in the European repertory at a time when in France the struggle for recognition of the „New Technique" is all but over. This must be accepted as the most forceful argument in favor of the thesis that the Ars Nova as a programmatic school belongs solely to the French music of the early fourteenth century... (43 f.);
Je préfère réserver *ars nova* pour désigner la phase vraiment nouvelle de cet art et parler, pour le reste de „musique du XIV[e] siècle." (62).

Trotz einer gewissen Sympathie für die Bedeutungserweiterung von ars nova lehnt von Fischer für sich eine solche Verwendung ab und spricht stattdessen von Trecento(musik) in Abgrenzung zu dem auf Frankreich limitierten Begriff ars nova:

Studien zur ital. Musik d. Trecento u. frühen Quattrocento, Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges. II/5 (Bern 1956): Trotzdem dieser Begriff [sc. *Ars nova*] für Italien nicht dokumentarisch nachgewiesen werden kann, und trotzdem zwischen französischer und italienischer Musik, zumindest bis ins späte 14. Jahrhundert, wesentliche stilistische Unterschiede bestehen, ist gegen den Ausdruck *Ars nova* zur Bezeichnung des Neuen gegenüber der Musik des 13. Jahrhunderts auch für Italien kaum etwas einzuwenden. In der vorliegenden Arbeit wurde zur Bezeichnung der italienischen Musik des Trecento und des beginnenden Quattrocento zur Abgrenzung gegen die französische Musik der Begriff *Trecentomusik* verwendet (1); vgl. *Trecentomusik – Trecentoprobleme. Ein kritischer Forschungsber.* (AMl XXX, 1958, besonders 192 f.).

Nach Einführung der Epochenbezeichnung ars subtilior begegnet ars nova vermehrt in jener eingegrenzten Bedeutung, von Fallows beispielsweise als die „historiographisch hilfreichste Definition" herausgestellt:

Eggebrecht, Art. *Ars nova*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, loc. cit.: Als Epochenbegriff der neueren Musikgeschichtsschreibung umfaßt Ars nova die Zeit von etwa 1315/25, da das Neue bei Vitry und Muris sowie in der Polemik des Jacobus von Lüttich und in der Abwehr seitens der Kirche greifbar wird, bis etwa zum Tode Machauts (1377)... Räumlich ist die Ars nova – wie schon die Ars antiqua, deren Notationsweise, Kompositionsarten und -gattungen sie erneuerte – auf Frankreich zentriert und strahlt von hier auf die Nachbarländer aus, nach der Jahrhundertmitte namentlich auf Italien. Doch ist die Musik des Trecento selbst nicht eine Ars nova zu nennen, da ihrem eigenständigen Ansatz der Kontrapost einer Ars antiqua fehlt und dementsprechend die Gegenüberstellung Ars nova/Ars antiqua hier nicht begegnet. Die Zeit, die in Frankreich der Ars nova folgte (bis um 1400), wurde von Besseler „französische Spätzeit", von U. Günther neuerdings Ars subtilior genannt (56 a f.);
D. Fallows, Art. *Ars Nova*, New GroveD (London 1980): It is therefore customary to use „Ars Nova" to refer to French music from the *Roman de Fauvel* to the death of Machaut, for though this is not historically the most precise way of using the term, it is historiographically the most useful (I, 640 a).

(c) Vorbehalte gegen diese Verwendung überhaupt von ars antiqua und ars nova als Epochenbezeichnungen werden mit der (historisch zu belegenden) Limitierung beider Begriffe auf eine notationstechnische Bedeutung begründet (vgl. oben, I. (1)).
Ganz im Sinne Ludwigs und Wolfs äußert sich etwa Besseler 1926 zum entsprechenden Gebrauch von ars antiqua (zit. oben, II. (1)(b)) und später ebenso zu dem von ars nova (*Die Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance*, Hdb. d. Musikwiss. I, Potsdam 1931, 136: „Man hat sich daran gewöhnt, die jetzt folgende Epoche... unter dem Namen ‚Ars nova' zusammenzufassen. Dieser Sprachgebrauch ist zum mindesten willkürlich"). Ambivalent reagiert M. Schneider, der einerseits die (in Widerspruch zur ursprünglichen Intention des Philippe de Vitry stehende) Entwicklung des Ausdrucks ars nova „zum Schlagwort für die Kunstepoche nach 1320" kritisiert, andererseits aber – falls die „Bezeichnung ars nova für das XIV. Jahrhundert beibehalten" werden solle, was auch der Titel seiner eigenen Schrift nahelegt – eine Begriffserweiterung auf den gesamten Zeitraum vom frühen 14. Jh. bis zur frankoflämischen Schule in der 1. Hälfte des 15. Jh. vorschlägt:

Die Ars nova d. XIV. Jh. in Frankreich u. Italien (Diss. Bln 1930): Philippus Vitriacus hat für die Kunst dieser Zeit ein Buch geschrieben, das den Titel „Ars Nova" trägt. Für ihn bestand die „neue Kunst" in einer konsequenten Durchführung einer notationstechnischen Neuerung, und

zwar der binären und ternären Teilung der Notenwerte. Der Titel des Buches „Ars Nova" aber wurde von der modernen Geschichtsforschung zum Schlagwort für die Kunstepoche nach 1320 und bekam eine historisch viel zu große und allgemeine Bedeutung. Die Folge davon war, daß man das XIV. Jahrhundert gerne als eine in sich geschlossene Kunstperiode betrachtete (14);
Wollen wir also die Bezeichnung „Ars Nova" für das XIV. Jahrhundert beibehalten, so müssen wir sie von der engen Bedeutung, die ihr Philippe de Vitry gab, zu einem weiteren Begriff erheben. Damit darf aber der Beginn der Ars Nova nicht mehr um das Erscheinungsjahr des gleichnamigen Traktates angesetzt werden. Ars Nova bedeutet dann die gesamte Periode des Übergangs seit Petrus de Cruce bis zu den Niederländern (15).

Verzichtet übrigens J. Handschin in seiner *Musikgesch. im Überblick* ([Luzern 1948] Wilhelmshaven [3]1981) gänzlich auf diese Epochenbezeichnungen und unterteilt seine geschichtliche Darstellung konsequenterweise nach Jahrhunderten („Von der Mitte des 13. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts" [184 ff.] und „Das 14. Jahrhundert" [200 ff.]), so artikulieren andere Autoren zwar ihr Unbehagen am Gebrauch von ars antiqua und ars nova als Epochenbezeichnungen, benutzen sie gleichwohl auf verschiedene Art:

G. de Van, *Foreword*, in: G. Dufay, *Opera omnia* II, CMM 1/II (1948): I have repeatedly expressed my disapproval of this misnomer, albeit I incorporated the term [sc. „*ars nova*"] in my first publication, not then having realised the manifold false implications it contains. Alas, I must again use it in the accepted sense, for want of a correct name to designate the French school of the XIVth century (II, Anm. 2);
Reaney, Abschn. *Ars Nova*, in: *The Pelican History of Music*, loc. cit. (zit. oben, II. (1)(a)).

(2) Anstelle des von W. Apel eingeführten Ausdrucks „mannered notation" (*The Notation of Polyphonic Music*, Cambridge, Mass. [1942] [5]1953, 403 ff.) bzw. „manneristic style" (*French Secular Music of the Late Fourteenth Cent.*, Cambridge, Mass. 1950, 9 b) oder synonymer Bezeichnungen wie „late Ars nova" (ders., *The French Secular Music of the Late Fourteenth Cent.*, AMl XVIII/XIX, 1946/47, 19) und „französische Spätzeit" (H. Besseler, Art. *Ars nova*, MGG I, 1949–51, 704: „etwa nach dem Tode Machauts 1377") für die KOMPOSITIONSGESCHICHTLICHE PERIODE UNGEFÄHR VON 1370 BIS 1430 prägt U. Günther Anfang der 1960er Jahre den Neologismus ars subtilior.
Sie stützt sich dabei auf den (unten im Exkurs skizzierten) mittelalterlichen Wortgebrauch von lat. subtilis bzw. subtilitas. Bereits in ihrem Ber. *Les colloques de Wégimont 1955* (Mf XIV, 1961) über diese dem Phänomen Ars nova gewidmete Tagung schließt sich Günther dem von L. Schrade vorgebrachten Vorbehalt (zit. oben, II. (1)(b)) hinsichtlich der Frage an, ob ars nova als Epochenbezeichnung „für die französische und italienische Musik des gesamten 14. Jahrhunderts" Gültigkeit habe (211); vielmehr plädiert sie in Anbetracht der (insbesondere rhythmischen) Komplexität mancher Kompos. aus dem späten 14. und frühen 15. Jh. für den Ausdruck ars subtilior, der außerdem gegenüber anderen existierenden Bezeichnungen den Vorzug habe, wenigstens sinngemäß Formulierungen aus zeitgenössischen Traktaten zu entsprechen:

Sinnvoller wäre es meines Erachtens, komplizierte Werke, die über den Stil Machauts deutlich hinausführen, einer *ars subtilior* zuzuordnen... Unter *ars subtilior* wäre also erst die End- und Übergangsphase der bisher sogenannten *ars nova* zu verstehen (211).

In zwei weiteren, 1963 nahezu zeitgleich publ. Aufsätzen etabliert Günther dann endgültig den erwähnten Ausdruck zur Bezeichnung jenes Zeitraumes, der sich etwa mit dem Schisma von 1378–1417 deckt:

Das Ende d. ars nova (Mf XVI, 1963): Dieser Begriff [sc. subtilitas] wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu einer Art Schlagwort. Dies berechtigt uns wohl, statt von einer *ars nova* nunmehr von einer *ars subtilior* zu sprechen. Dieser Terminus ist im Gegensatz zum Wort Manierismus in jeder Hinsicht unvorbelastet. Er ruft weder falsche Zeitvorstellungen noch negative Assoziationen hervor und deutet an, daß die darunter verstandene Kunst eine konsequente Weiterentwicklung und Steigerung älterer Stilmerkmale erkennen läßt. Der Komparativ *subtilior* wurde sehr bewußt gewählt, erstens, weil die Werke der *ars nova* nie als kunstlos bezeichnet worden sind, und zweitens, weil man das Wort „*subtilis*" schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts benutzt hat, um die Werke der *ars nova* zu charakterisieren (112); vgl. *Die Mensuralnotation d. Ars nova in Theorie u. Praxis* (AfMw XIX/XX, 1962/63, 9).

In lexikalischem Rahmen wohl erstmals 1967 von H. H. Eggebrecht aufgegriffen (zit. oben, II. (1)(b)), wird ars subtilior spätestens Mitte der 1970er Jahre als ars antiqua und ars nova gegenüber eigenständiges Stichwort angeführt:

J. Stenzl, Art. *Ars subtilior*, HoneggerD, *Science de la musique* [I] (Paris 1976): ...terme introduit en 1963 par Ursula Günther pour désigner la musique écrite entre la mort de G. de Machault (1377) et l'apparition de G. Dufay... Les caractères principaux de la musique essentiellement profane de cette époque sont l'enrichissement et le raffinement extraordinaires du rythme..., tout particulièrement dans les premières années du xve siècle... (53 a f.);
N. S. Josephson, Art. *Ars Subtilior*, New GroveD (London 1980): The highly refined musical style of the late 14th century, centred primarily on the secular courts of southern France, Aragon and Cyprus (I, 640 a);
BassoD, *Il lessico* I (Turin 1983), Art. *Ars subtilior*: Espressione introdotta dalla musicologa Ursula Günther per indicare lo stile musicale affermatosi nel periodo che va dalla morte di G. de Machault (1377) alla fine dello Scisma d'Occidente (1417) (196 a).

Im Blick auf die abendländische Musikgeschichte als Ganzes spitzt R. H. Hoppin den Komparativ subtilior zum Superlativ zu:

Medieval Music (New York 1978): To counter any derogatory implications in these terms [sc. *mannered notation*

u. *manneristic style*] it has been suggested that, compared to the earlier subtlety of the French Ars Nova, the music of the late fourteenth century should instead be called an *ars subtilior* (more subtle art). With regard to the history of Western music as a whole, we might more appropriately use the superlative, *ars subtilissima*. Not until the twentieth century did music again reach the most subtle refinements and rhythmic complexities of the manneristic style (472 f.).

M. Haas nimmt zum einen an der Bezeichnung ars subtilior Anstoß, die er als „unglücklich" deklariert, da die mit subtilis bezeichnete „qualitative Bestimmung" im Mittelalter niemals fixiert sei – wie es Günthers Begriffsverwendung suggeriere –, sondern je nach Generation veränderbar, so daß eben dieselbe Bestimmung von späteren Generationen als antiquiert betrachtet werden könne. Zum anderen kritisiert Haas überhaupt den Ternarius ars antiqua – ars nova – ars subtilior, den etwa Tanay 1999 auf beispielhafte Weise ihrer Untersuchung über den intellektuellen Kontext der rhythmischen Notation im entsprechenden Zeitraum von 1250–1400 zugrundelegt; die Begriffsreihung lege „einen benennbaren, linearen Ablauf" nahe, der heutzutage aber keinesfalls (mehr) dokumentierbar sei:

Haas 1982: Zudem ist die Prägung „ars subtilior" unglücklich: das Adjektiv subtilis kann – auch in der Form eines Komparativs oder Superlativs – die qualitative Auszeichnung einer Person... oder einer Sache bezeichnen... Die qualitative Bestimmung gilt im Mittelalter niemals als unverrückbare Setzung: Was einmal als subtilis (subtilius, subtilissime) ausgezeichnet wurde, kann von der folgenden Generation dem Umkreis der antiqui zugerechnet werden. Diese Dynamik geht bei der Verwendung des Begriffs „ars subtilior", wie Ursula Günther ihn versteht, verloren, der Neologismus verdeckt darüber hinaus ein Stück mittelalterlichen Geschichtsdenkens (386, Anm. 294);
Haas 1984: *Ars antiqua* als Teil des Ternars *ars antiqua – ars nova – ars subtilior* gehört zu einer Strategie der Entlastung innerhalb der Musikgeschichtsschreibung. Die Reihung der Begriffe suggeriert einen benennbaren, linearen Ablauf, in den heute freilich die Quellen zur Musiklehre wie die praktischen Denkmäler nicht mehr befriedigend eingeordnet werden können (92 f.); vgl. dazu die Einwände von Frobenius 1994, 875 f.

*

Exkurs: Der Aspekt des Verfeinerten ist ein im 14. Jh. beliebtes Kriterium, um ein neues Stadium innerhalb der Kompositionstechnik oder bestimmte moderne Komponisten zu klassifizieren.
So werden in einem Jacobus Leod. zugeschriebenen *Compendium de musica* (frühes 14. Jh.) auf ungewöhnliche Weise zwei chronologisch weit auseinanderliegende Arten von diaphonia, nämlich die von Guido Aret. und die von Franco von Köln und seinen Nachfolgern, miteinander konfrontiert mittels der Begriffe des Rauhen und Feinen:

Est autem quaedam diaphonia grossa, ut Guidonis, et quaedam subtilis, ut Franconis et eorum qui ipsum secuti sunt in posteritatem (ed. Smits van Waesberghe u. a., Divitiae Musicae Artis A/IXa, Buren 1988, 117: III,1,8).

Mehrmals verwendet Jacobus Leod. im 7. Buch seines *Speculum mus.* (zw. 1323 u. 1324/25) den eher pejorativ gemeinten Begriff des Feinen für seine Einschätzung der Modernen, etwa in jenem Passus über die von ihnen bevorzugten Kompositionsgattungen (CSM 3/VII, 24: IX,14; zit. → *Motet* III. (3)), im 46. Kap. mit der Überschrift *Collatio veteris artis musicae mensurabilis ad modernam sec. subtilitatem et ruditatem* (88; vgl. 3 [dort allerdings trägt das betreffende Kap. irrtümlich dieselbe Überschrift wie das folgende 47. Kap.]) oder im vorausgehenden 45. Kap., in dem Jacobus die oben in I. (1) zit. Passage beschließt:

Cum ergo dicitur: *Ars nova subtilior est quam antiqua*, dicendum quod, hoc concesso, non sequitur quod sit perfectior. Non enim omnis subtilitas arguit perfectionem et maior subtilitas maiorem perfectionem. Non ponitur subtilitas inter gradus vel species perfectionis... (87 f.: XLV,9).

Egidius de Murino (*De motettis componendis*; 2. Drittel 14. Jh.) zufolge ist subtilitas hauptsächlich beim Verfertigen von Motetten gefragt: außer dem Substantiv allein (zit. → *Motet* III. (1)) begegnen die Wendungen „per viam subtilitatis" und „subtilis cantor" (ed. Leech-Wilkinson, *Compos. Techniques in the Four-Part Isorhythmic Works of Philippe de Vitry and his Contemporaries*, New York 1989, I, 19; vgl. CS III, 127 b).
Johannes Boen erwähnt in seiner *Ars (musica)* (zw. 1353 u. 1357; CSM 19, 27) „gewisse Feinheiten [subtilia], die gewöhnlicherweise Synkopierungen oder Sprünge genannt" würden (zit. → *Syncopa* I. (1)). An anderer Stelle bei ihm findet sich Feinheit als Inbegriff eines fortschrittlicheren Stadiums innerhalb der Kompositionsgeschichte, einmal hinsichtlich des Gesangs, der zu vorpythagoreischen Zeiten weniger „Feinheit" aufgewiesen habe als zu Boens eigener Zeit, und einmal auf die Tonbuchstaben b und h bezogen, die von Ungebildeten ihrer Form nach b rotundum und ♮ quadratum, von anderen jedoch „feinsinniger", nämlich wegen des ‚weicheren' oder ‚härteren' Höreindrucks, b molle und h durum genannt würden (→ *Dur* III.):

Musica (1357): Nam secundum diversitatem temporis et regionum multa nova et inaudita poterunt suboriri, sicut forte pronuntiatio commatis et trium semitoniorum minorum ac multorum similium, que, licet hactenus non audita sunt, forte tractu temporis per nova instrumenta et vocum habilitates posterius audientur, sicut nec ante Pitagoram fuit tanta subtilitas in cantu, quanta hodiernis temporibus est in usu, nec talem nos, qualem Anglici, G(alli)ci vel Lumbardi in cantu facimus fracturam (ed. Frobenius, Stuttgart 1971, 45: II,25–26);
Vocant tamen alii b-fa litteram „b rotundum" et ♮-mi „♮quadratum", dantes eis nomina secundum formas figurarum ruditer speculantes in hac arte. Alii subtilius b-fa litteram „b molle" vocant et ♮-mi „♮durum", eo quod cantus, qui sit per fa in hac clave, dum ab f-fa-ut ad ipsam ascendimus, mollius suaviusque se prebet auribus quam ille, qui per mi cantatur (51 f.: III,6–7).

Selbst in nationalsprachlichem Kontext begegnet diese Ausdrucksweise; so nennt Evrart de Conty in seiner 1372 angefertigten franz. Übers. der pseudo-aristotelischen *Problemata* Ballade und Rondeau als Paradigma für einen „subtilen [chant soubtil] und künstlichen, melodischen

und angenehm zu hörenden Gesang" (zit. → *Ballade* (Mittelalter) III. (1)).
Unmittelbar auf die Epochenbezeichnung ars subtilior (wie auch ars nova) zielen die folgenden Belege aus der 2. Hälfte des 14. Jh. Im Traktat mit dem Incipit „Omni desideranti..." ist das Adverb subtiliter auf die von Philippe de Vitry bekundeten Neuerungen im Bereich der musica mensurabilis gemünzt (zit. oben, I. (2)). Und in einem anon. Text über kleinere Notenwerte wie Minima und Semiminima heißt es, diese würden von vielen modernen und feinsinnigen Musikern verwendet, so wie im Prolog des *Tract. figurarum* anhand einer Gegenüberstellung zweier Motetten darauf verwiesen wird, daß in der jüngeren Vergangenheit Musiker jenes Stadium, das durch die von Philippe de Vitry komponierte Motette *Tribum/Quoniam secta/Merito hec patimur* oder andere repräsentiert werde, verlassen hätten, indem sie über einen feinsinnigeren Kompositionsstil nachgedacht hätten, und zu weitaus feinsinnigeren Kunstfertigkeiten gelangt seien, wie sie etwa die Motette *Apta caro/Flos virginum/Alma redemptoris* dokumentiere (die – um 1360 geschrieben – für die Komplexität ihrer isorhythmischen Struktur bekannt ist):

De minimis notulis (2. Hälfte 14. Jh.): ...sed de minimis notulis artis mensurate quibus utuntur multi moderni subtilesque musici pauca sunt hic advertenda (CS III, 413 a);
Tract. figurarum (um 1375): Et licet magistri nostri antiqui primum intellectum musicalem habuerunt, et hoc satis grosso modo sicut adhuc patet in motetis ipsorum magistrorum videlicet *Tribum que non abhorruit*, et in aliis et cetera. Tamen ipsi post modum subtiliorem modum considerantes, primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt ut patet in *Apta caro*. Sic nunc successive venientes, habentes et intelligentes que primi magistri relinquerunt maiores subtilitates per studium sunt confecti ut quod per antecessores imperfectum relictum fuit per successores reformetur (ed. Schreur, Lincoln u. London 1989, 66, 5–8 u. 68, 1–5).

Lit.: N. Pirrotta, „Dulcedo" e „subtilitas" nella pratica polifonica franco-ital. al principio dell '400, RBM II, 1948; A. Stone, Che cosa c'è di più sottile riguardo l'*ars subtilior*?, Rivista ital. di musicologia XXXI, 1996.

*

Lit.: J. Spörl, Das Alte u. d. Neue im Mittelalter. Studien zum Problem d. mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins, Historisches Jb. L, 1930; Les colloques de Wégimont II, 1955: L'ars nova. Recueil d'études sur la musique du XIVe siècle, Paris 1959; W. Freund, Modernus u. andere Zeitbegriffe d. Mittelalters, Neue Münstersche Beitr. zur Geschichtsforschung IV, Köln u. Graz 1957; Der Begriff d. „Neuen" in d. Musik von d. Ars nova bis zur Gegenwart (mit Beitr. von K. von Fischer u. H. H. Eggebrecht), Kgr.-Ber. New York 1961, Bd. I, 184–202 (u. Diskussion in Bd. II, 112–117); U. Michels, Die Musiktrakt. d. Johannes de Muris, BzAfMw VIII, Wiesbaden 1970; W. Hartmann, „Modernus" u. „antiquus": Zur Verbreitung u. Bedeutung dieser Bezeichnungen in d. wiss. Lit. vom 9. bis zum 12. Jh., in: Antiqui u. Moderni. Traditionsbewußtsein u. Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter, hg. von A. Zimmermann, Miscellanea mediaevalia IX, Bln u. New York 1974; E. Gössmann, Antiqui u. Moderni im Mittelalter. Eine gesch. Standortbestimmung, Veröff. d. Grabmann-Inst. N. F. XXIII, Paderborn 1974; M. Haas, Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I: Eine Übersicht über d. Musiklehre im Kontext d. Philosophie d. 13. u. frühen 14. Jh., in: Aktuelle Fragen d. musikbezogenen Mittelalterforschung, Forum musicologicum III, Winterthur 1982, besonders 385 ff.; ders., Die Musiklehre im 13. Jh. von Johannes de Garlandia bis Franco, in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984; S. Fuller, A Phantom Treatise of the Fourteenth Cent.? The *Ars nova*, Journal of Musicology IV, 1985/86; R. Strohm, Vom internationalen Stil zur Ars Nova? Probleme einer Analogie, MD XLI, 1987; W. Frobenius, Art. Ars antiqua, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994; K. Kuegle, M. Gómez, U. Günther, Art. Ars nova – Ars subtilior, ibid.; D. Tanay, Noting Music, Marking Culture: The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250–1400, MSD XLVI, Holzgerlingen 1999 (= Diss. Univ. of California, Berkeley 1989); Fr. Hentschel, Der Streit um d. *ars nova* – nur ein Scherz?, AfMw LVIII, 2001; C. Klinger, Art. Modern/Moderne/Modernismus, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von K. Barck u. a., Bd. IV, Stuttgart u. Weimar 2002.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2005

Atonalität

dtsch. (spätestens seit 1906), abgeleitet mit dem alpha privativum (a- von griech. α-) von → *Tonalität*; Adjektiv atonal (seit 1909); franz. atonalité u. atonal (seit 1907); ital. atonalità u. atonale (seit 1911); engl. atonality u. atonal (spätestens seit 1920).
Daneben lassen sich in allen genannten Sprachen in Analogie zu den im selben musikästhetischen Umfeld vorkommenden Begriffen des Impressionismus, Expressionismus oder Futurismus Ableitungen mit den Suffixen -ismus und -ist beobachten: Atonalismus (dtsch. seit 1920), ital. atonalismo, franz. atonalisme, engl. atonalism – teilweise mit entsprechenden Adjektivbildungen wie dtsch. atonalistisch (C. R. Blum, *Musik-Renaissance im XX. Jh.?*, Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920, 301 a) – und dtsch. Atonalist, ital. atonalista, franz. atonaliste, engl. atonalist. Die substantivierte Form des Adjektivs tritt sowohl als einfaches Adjektivabstraktum auf (im Dtsch. normalerweise als Neutrum, jedoch singulär auch als Femininum „die Atonale", A. Seifert, *Neue dtsch. Musik*, Württembergische Blätter für Kirchenmusik VII, 1933/34, 2) wie auch als Bezeichnung von Personen bzw. Personengruppen (der Atonale / die Atonalen). Weitere Ableitungen wie etwa dtsch. Atonaliker (P. Carrière, *Melodische Organik*, Allgemeine Musik-Zeitung XLVIII, 1921, 95 b) – insbesondere solche, die polemisch herabsetzend oder karikierend gedacht waren, wie beispielsweise die „Atonaille" (C. M. Haslbruner, *Robert Scholum* [sic], Musikleben III, 1933, Nr. 1, 17 b) oder der „Atonalitäter" (P. Schwers, *Aus d. Berliner Konzertsälen*, Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920, 123 a) – blieben zumeist singuläre Erscheinungen. Von der für die germanischen Sprachen typischen Möglichkeit der Wortzusammensetzung, wie Atonal-Akkord (Fr. Fr. Windisch, *Reger's Verhältnis zur Tonalität*, Melos I, 1920, 85) oder Atonalmusik (Fr. Landé, *Vom Volkslied bis zur Atonalmusik*, Lpz. 1926), wird nur selten Gebrauch gemacht.
Bisweilen sind negierende Verwendungen des Begriffes Tonalität im nichtmus. bzw. nichtmusiktheoretischen Bereich anzutreffen, wenn es z. B. über John Lennons Stimme heißt: „his atonality and restricted emotional expressiveness are forerunners of the new wave singing style" (Ll. Rose, *Long gone John: Lennon and the revelations*, in: *The Lennon Companion*, hg. von E. Thomson u. D. Gutman, Houndmills, Basingstoke, Hampshire u. London 1987, 12).

I. (1) Kurz nach 1900 begegnet der Ausdruck atonal/Atonalität zunächst nur in VEREINZELTEN VERWENDUNGEN IN UNTERSCHIEDLICHEN MUSIKTHEORETISCHEN KONTEXTEN und Bedeutungen.
(2) Mit dem Auftreten von Kompos., die keine eindeutige tonartliche Bestimmung mehr zulassen, findet sich in den 1910er Jahren in zunehmendem Maße atonal/Atonalität auch MIT WECHSELNDEN BEDEUTUNGEN IN WERKREZENSIONEN UND AUFFÜHRUNGSKRITIKEN.

II. Seit Beginn der 1920er Jahre werden die Termini atonal/Atonalität als NEGATIVBESTIMMUNG VON TONAL/TONALITÄT häufig im musikwiss. sowie teilweise auch polemisch und schlagworthaft im journalistischen Bereich verwendet und diskutiert.
(1) Die Verwendung von Atonalität ist dabei gebunden an die bisweilen erheblich DIVERGIERENDEN AUFFASSUNGEN DER BESTIMMUNGSMERKMALE DES GRUNDWORTES. Unterschiede zeigen sich insbesondere hinsichtlich (a) der wechselnden GEWICHTUNG DER BEDEUTUNG VON HARMONIK/VERTIKALE BZW. MELODIK/HORIZONTALE UND IHRER MUSIKTHEORETISCHEN KONSTITUENTEN, (b) der BEDEUTUNG DES HÖRENS im Unterschied zur visuellen Analyse des Notenbildes, (c) der Auffassungen über die ART DER DEN BEGRIFF KONSTITUIERENDEN NEGATION sowie (d) der zugrundeliegenden MUSIKÄSTHETISCHEN UND ALLGEMEINTHEORETISCHEN VORSTELLUNGEN, namentlich der Bedeutung des Obertonphänomens und damit der Natur als Gegenbegriff zu Geschichte.
(2) Vor allem A. SCHÖNBERGS ABLEHNUNG DES BEGRIFFES bleibt lange bestimmend für die Begriffsverwendung bei Autoren, die seinem Werk nahestehen.
(3) Daneben wird der Begriff aber auch von Gegnern wie Befürwortern der sogenannten atonalen Musik in Ermangelung eines besseren zumindest akzeptiert bzw. teilweise sogar als DER SACHE ANGEMESSEN bezeichnet.
(4) Die BEGRIFFSVERWENDUNG J. M. HAUERS ist in sich uneinheitlich und weicht mit ihrer spezifischen Parallelsetzung eines atonalen Pols der Musik zu Klang, Geistigkeit, gleichschwebender Temperatur, Melos und Gesetz vom üblichen Sprachgebrauch erheblich ab.

III. (1) Bereits ab Anfang der 1920er Jahre werden die qualitativ verschiedenen Formen von Atonalität auch begrifflich insbesondere DURCH BEIWÖRTER DIFFERENZIERT.
(2) Parallel zum Auftreten der Termini atonal/Atonalität sind Versuche zu beobachten, an ihrer Stelle ERSATZBEGRIFFE bzw. umschreibende Formulierungen zu etablieren.
(3) Mit dem Aufkommen der Termini POLYTONAL und POLYTONIE/POLYTONALITÄT treten diese insbesondere im franz. Schrifttum spätestens seit 1921 in Relation zu dem Gegensatzpaar Tonalität/Atonalität.

(4) Die von J. M. Hauer und A. Schönberg entwickelten ZWÖLFTONVERFAHREN werden in Verbindung mit dem Begriff Atonalität gebracht. (a) Dabei wird zunächst der musiksprachliche Begriff Atonalität weitgehend SYNONYM MIT DEM KOMPOSITIONSTECHNISCHEN BEGRIFF ZWÖLFTONMUSIK verwendet. (b) Nach dem Erscheinen von Th. W. Adornos *Philosophie d. neuen Musik* (1949) beginnt sich die UNTERSCHEIDUNG VON FREIER UND GEBUNDENER ATONALITÄT im Sinne von posttonaler, prädodekaphonischer Musik einerseits und Zwölftonmusik andererseits zumindest im deutschsprachigen Raum durchzusetzen. (c) Bei manchen Autoren begegnet eine GLEICHSETZUNG DER BEGRIFFE ATONALITÄT UND FREIE ATONALITÄT.

IV. (1) Auf der Basis einer Einschränkung des Begriffsverständnisses von Tonalität auf Dur-Moll-Tonalität kommt es seit Mitte der 1910er Jahre für den Terminus Atonalität bei verschiedenen Autoren zu ÜBERTRAGUNGEN AUCH AUF ÄLTERE MUSIK, die nicht unwidersprochen bleiben.
(2) Komplementär dazu sind immer wieder von neuem unternommene Versuche zu beobachten, versteckte TONALITÄT INNERHALB VON ATONALITÄT nachzuweisen.
(3) Für bestimmte Kompos. G. Ligetis wird seit Ende der 1960er Jahre behauptet, daß ihre mus. STRUKTUREN ÜBER DIE DICHOTOMIE VON TONALITÄT UND ATONALITÄT HINAUSGEHEN.

I. (1) Entgegen der in den 1920er Jahren und auch noch später häufig vorgetragenen Meinung, die die ersten Prägungen des Ausdrucks atonal/Atonalität primär in den journalistischen Bereich verweist (vgl. unten, II.), kommt es schon kurz nach 1900 für den Begriff atonal/Atonalität zunächst nur zu VEREINZELTEN VERWENDUNGEN IN UNTERSCHIEDLICHEN MUSIKTHEORETISCHEN KONTEXTEN und mit differierenden Bedeutungen. Die privative Verwendung eines etablierten Begriffes bedarf in der Regel nur eines geringeren sprachschöpferischen Aufwandes; der Nachweis seines ersten Auftretens ist daher meist mit besonderer Unsicherheit behaftet, zumal wenn der positive Begriff über einen langen Zeitraum hinweg verwendet wurde. So auch im Falle von Tonalität/Atonalität, wobei hier hinzukommt, daß bereits in der Mitte des 19. Jh. mit der Auflösung der einfachen traditionellen Dur-Moll-Tonalität der sachgeschichtliche Anlaß zu einer möglichen Verwendung des negativen Begriffes gegeben ist.
Spätestens 1895 läßt sich eine derartige negierende Bildung – allerdings unter Verwendung des lat. privativums „in-" – bei A. Loquin nachweisen, wenn er am Beispiel der *Walküre* von R. Wagner (3. Aufzug, T. 1615 – 1624) demonstriert, daß der Begriff der Modulation seinen Sinn als Übergang von einer Tonart in eine neue verliere, wenn man sich in keiner Tonart mehr befinde. Diese sogenannte Intonalität versucht er auch analytisch durch Eintragungen in das entsprechende Notenbeispiel gemäß dem von ihm entwickelten, aus Ziffern und Buchstaben bestehenden Klassifizierungssystem für Akkorde und ihre Verbindungen zu verdeutlichen:

L'harmonie rendue claire et mise à la portée de tous les musiciens. Traité général des traités d'harmonie (Paris 1895): Pour mieux faire juger à quel degré d'*intonalité* on en est actuellement arrivé, mettons sous les yeux de l'étudiant un superbe passage de *la Valkyre*... de Richard Wagner, dont notre écriture en nombres et en lettres va doubler... l'immense intérêt, en l'éclaircissant, en en montrant pour la première fois l'étonnant mécanisme: [folgt Notenbeispiel]
...Elle [sc. d. Modulation] est actuellement près de disparaître, à en juger par les dernières œuvres de nos compositeurs actuels. Là où il n'existe plus de *ton* proprement dit, il ne saurait y avoir de *modulation*, dans le sens... que nous attachons à ce mot... Il tombe sous le sens qu'on ne peut plus passer *dans un nouveau ton* quand on se trouve déjà *dans aucun!!* (393).

Das dtsch. Verneinungspräfix „un-", angewandt auf das Adjektiv tonal in musiktheoretischem, jedoch werkunabhängigen Zusammenhang, dient [W.] Werker in *Die Theorie d. Tonalität* (Norden u. Norderney 1898) zur Unterscheidung von zwei seiner insgesamt sechs Klassen umfassenden Akkordtypologie: die tonalen und die untonalen Kombinationsklänge. Die ersteren, die Vierklänge c^1, g^1, e^2 und h^2 bzw. des^1, as^1, f^2 und c^3, können sowohl begriffen werden als „dissonierende Klänge, hervorgerufen durch gleichmässige Ausdehnung der Teile", womit die symmetrische Gruppierung der reinen Quinten um eine große Sexte gemeint ist, wie auch „als t o n a l e K o m b i n a t i o n s k l ä n g e..., weil hier schon das Zugleichsein zweier Klänge zu finden ist, wenngleich der C-Stamm auch dominiert und seine Gegenfüssler zu Leitetönen herabdrückt" (48). Die letzteren, Kombinationen aus mehreren großen Sexten, die jeweils einen Ton gemeinsam haben, lassen den Bezug zu den Stammklängen – den aus Ober- und Untertönen des Stammtones C gebildeten Dreiklängen C-dur und As-moll – nicht zu und werden daher anhand von Notenbeispielen ohne weitergehende Erläuterungen zu „untonalen Kombinationsklängen" (49 f.) erklärt.
Die erste Anwendung des vom Griech. abgeleiteten Negationspräfixes „a-" auf das Grundwort Tonalität ist spätestens für das Jahr 1906 zu datieren. S. de Lange spricht im Kontext einer von F. Draeseke inaugurierten, ästhetischen Kontroverse von dieser Prägung wie von einem neuen, gleichwohl bereits etablierten Fachterminus:

Draesekes Mahnruf und sein Echo (Neue Musik-Zeitung XXVIII, 1906): Ich sehe mit der größten Gemütsruhe zu, wie die moderne Musik sich entwickelt, lese die Aeuße-

rungen der Musikschriftsteller über A-Tonalität, A-Form und schließlich wohl noch über A-Musik (100 a).

Wenig später begegnet dieses Präfix in einer Anwendung auf das franz. Adjektiv tonal im Zusammenhang mit den um 1900 verschiedentlich anzutreffenden Reformvorschlägen für das traditionelle Notationssystem, das auf der Diatonik basiert und durch die neuere Entwicklung der Harmonik als inadäquat empfunden wurde. J. Hautstont beschreibt 1907 eine von ihm entwickelte „autonome mus. Notation", die diese Diskrepanz durch Verwendung eines von ihm so benannten, an der Gleichberechtigung aller zwölf Töne der chromatischen Skala orientierten „atonalen Sechsliniensystems" aufhebt, das an die Stelle der traditionellen, von der Diatonik geprägten Notierungsweise mit G-, C- und F-Schlüsseln tritt und der Entwicklung der Musik „in eine atonale Richtung" Rechnung trage:

Notation mus. autonome. Basée sur la claßification des sons d'après le nombre de leurs vibrations & l'état actuel du développement physiologique de l'organe de l'ouïe. Supprimant toutes les difficultés de la notation diatonique et répondant aux besoins de plus en plus complexes de l'art contemporain (Paris 1907): „*... l'idée musicale, allant au delà des limites du système des tonalités, ne trouve plus sa forme graphique adéquate...*"
La *Notation autonome* se trouve conforme à la fois, et à l'évolution du graphique des sons et à celle de l'art.
A l'évolution du graphique des sons: parce que, issue de la notation diatonique, par le fait du développement de l'art dans le sens atonal, elle élimine tous les organes fossiles [sc. traditionelle Vorzeichen u. Schlüssel] (12);
La portée tonale, complète en *onze lignes*, est basée sur les trois sons fondamentaux du système diatonique...
La portée atonale, complète en *six lignes*, est basée sur les douze sons fondamentaux de l'ordre chromatique... (13).

In seiner tonpsychologisch argumentierenden Studie *Die Mus. Intervalle als spezifische Gefühlserreger auch in bezug auf Tonarten u. Akkorde* (Lpz. 1909) versucht A. J. Polak, das Gefühl „für Tonalität aus und neben dem Gefühle für Harmonie" (1) zu begründen, und untersucht dazu die Rolle, die die verschiedenen mus. Intervalle sowohl nach ihrem „Stand im Schema der Tonalität" (2) als auch absolut betrachtet als simultan und sukzessiv erklingende Töne im Hinblick auf die empfundene klangliche Stabilität spielen. Die kleine Terz wird dabei, „was Stabilität oder Labilität betrifft", als „neutral im vertikalen Zusammenklang, im horizontalen nacheinander", als „neutral im unteren und im oberen Ton" (58) erfahren; der bei anderen Intervallen „mögliche Klangkontrast zwischen den Endpunkten hat aufgehört eine tonale Macht zu sein" (57), woraus für Polak resultiert:

Die kleine Terz ist in sich selbst kein schlußfähiges Intervall, sie bewirkt keine Kadenz wie die Quinte, die Quarte oder die große Terz, steigend oder fallend, sie ist ein atonalisches Intervall (57).

Die dem Adjektiv entsprechende Grundform „tonalisch", wiewohl bei anderen Autoren dieser Zeit durchaus anzutreffen, tritt als Gegenbegriff nicht in Erscheinung; die lediglich im Inhaltsverz. auftauchende Form atonal (217) dürfte auf die Herausgeberin der postum erschienenen Schrift zurückzuführen sein. Außer der Adjektivform „atonalisch" verwendet Polak auch das davon abgeleitete Substantiv. „Atonalität" – hier begriffen im Sinne von klanglicher Indifferenz und bezogen auf das atonalische Intervall der Terz – sieht er als Voraussetzung für „die Möglichkeit der Molltonart" (64) an.
Neben atonalisch kennt Polak auch die Formulierung „negativ tonal" (81) bzw. „negativ-tonal", wobei er einen „Unterschied zwischen einer neutral-tonalen kleinen Terz und einem negativ-tonalen Tritonus" (82) – und somit auch zwischen atonalisch und negativ-tonal – macht:

...bei dem Tritonus selbst finden wir nun die [der kleinen Terz] analoge Wirkung wieder, doch in sehr verschärftem Maße; das Intervall wirkt negativ tonal, es bringt die Tonalität ins Wanken, und wenn diese nicht wieder bestätigt... wird, treibt es aus der Tonalität hinaus, wirft sie um (81).

Ebenfalls auf der allgemeinen Ebene von Tonsystemen ist die Verwendung der Korrelate ital. tonale – atonale bei D. Alaleona angesiedelt, der bei den von ihm beschriebenen neuen Formen, die aus den fünf verschiedenen Möglichkeiten, die Oktave in gleiche Teile zu unterteilen, resultieren, für die Skalen und Akkorde – bezogen auf die „klassische Tonalität" – einen „tonalen" wie einen „atonalen" Aspekt unterscheidet (→ *Tonalität* III. (1)):

L'armonia modernissima. Le tonalità neutre et l'arte di stupore (RMI XVIII, 1911): La scala e l'accordo di ciascun sistema si possono presentare in due forme: in una forma tonale e in una forma atonale, rispetto alle tonalità classiche (771).

Im „Technischen Manifest der futuristischen Musik", datiert auf den 11. März 1911, erklärt B. Pratella, die bisherigen Tongeschlechter und -leitern seien lediglich als Teile eines einzigen harmonischen und atonalen Modus der chromatischen Skala aufzufassen. Darüber hinaus seien Konsonanz und Dissonanz als Werte aufgehoben und dieser „chromatisch atonale Modus" werde in den enharmonischen Modus münden:

Manifesto tecnico della Musica futurista, in: *Musica futurista per orchestra. Riduzione per pianoforte* (Bologna 1912): Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che le varie sensazioni di *maggiore, minore, eccedente, diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza...
Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico* (XII).

Betrafen die bisher angeführten Belege in der Regel

allgemein gehaltene und teilweise abstrakte musiktheoretische Reflexionen mit nur gelegentlichem Bezug auf konkrete Kompos., so dient bei G. Adler in *Der Stil in d. Musik* (Lpz. 1911) der Begriff Atonalität als Mittel zur stilistischen Beschreibung bestimmter einzelner Werke bzw. Werkteile. Wenn er von J. Massenet behauptet, dieser habe „in noch weiterem Sprunge bis zur Atonalität… ein Aufschreien des ganzen Chores, ohne Fixierung von Tonhöhe… in seinem Oratorium ‚*La terre promise*' (1900) eingezeichnet" (257), so läßt dies neben der Deutung, daß keine Tonart mehr feststellbar sei, auch die weitergehende Auffassung zu, daß Atonalität den Umstand bezeichne, an die Stelle der gesungenen Töne sei der Schrei ohne konkrete Tonhöhe getreten, mithin Musik „ohne Töne" gemeint (vgl. unten, II. (2)). Das gleichzeitige Erklingen verschiedener Dur- bzw. Molldreiklänge hingegen, an bestimmten Stellen in Werken von A. Bungert und R. Strauss konstatiert – also das, was später auch von Adler selbst als Polytonalität bezeichnet werden wird (→ *Polytonalität* II.) –, faßt er als „akkordische Verklumpungen, bar jeder tonalen Empfindung, a n t i - t o n a l" (ibid.). Der Begriff Atonalität bei Adler wird auch nicht dadurch gänzlich eindeutig, daß er 1929 für die 2. Auflage seines Buches hinzufügt: „Absolut ‚atonal', wie jetzt das Schlagwort besonders von Tagesschriftstellern als Hohnwort gebraucht wird, kann überhaupt kein Kunstwerk sein", und dies trotz „Aufhebung aller innertonalen Beziehungen" (258). Jedoch zeigen auch andere Belege, daß die Auffassung als „tönelos" bei ihm zumindest in den 1920er Jahren eher unwahrscheinlich ist, so etwa seine entsprechenden Ausführungen im *Hdb. d. Musikgesch.* (Ffm. 1924): „Die harmonischen Relationen werden… bis zur völligen Lockerung innerer Beziehungen verrückt – der sogenannten ‚Atonalität'" (903).

E. Schmitz wendet den Ausdruck „atonal" auf Folgen von reinen Dreiklängen an, wenn sie dem Formgesetz der Tonalität, worunter hier vermutlich die Forderung nach einfacherer Quintverwandtschaft der Grundtöne und nach Einhaltung der Stimmführungsregeln zu verstehen ist, widersprechen. Er steht damit in der Reihe jener Autoren dieser Zeit, für die Atonalität nicht notwendig mit dem Dissonanzbegriff verbunden ist:

Musikästhetik, Hdb. d. Musiklehre XIII (Lpz. 1915): Darum wirken längere Folgen reiner konsonanter Dreiklänge an sich außerordentlich ruhig und abgeklärt, gewissermaßen… über allen Zwiespalt¹) der Welt erhaben (87 f.);
1) Ein solcher Zwiespalt, wenn er auch den Dreiklängen selbst fehlt, kann… durch die Art ihres Nebeneinander gegeben sein, dann nämlich, wenn dieses dem auf die Akkordverwandschaft gegründeten Formgesetz der Tonalität widerspricht. Als solche „atonale" Folgen haben sogar die „Dreiklänge" des Palestrinastils… den Charakter einer gewissen Herbheit, und wenn dieser atonale Zwiespalt von Dreiklangsfolgen absichtlich betont wird, kann er in gewissem Sinne den Charakter des Ungeschlachten, Brutalen annehmen. (Vgl. z. B. das aus dem Nebeneinander des B-Dur-, As-Dur- und E-Dur-Dreiklangs gebildete Scarpiamotiv in Puccinis „Tosca") (88, Anm.).

(2) Mit dem Auftreten von Kompos., die keine eindeutige tonartliche Bestimmung mehr zulassen, findet sich in den 1910er Jahren in zunehmendem Maße atonal/Atonalität auch MIT WECHSELNDEN BEDEUTUNGEN IN WERKREZENSIONEN UND AUFFÜHRUNGSKRITIKEN. Trotz der eher niedrig anzusetzenden sprachlichen Schwelle, für das Fehlen von Tonalität aus gegebenem Anlaß die Ableitung Atonalität zu bilden, zeigt sich anfänglich doch noch eine gewisse Scheu, das alpha privativum mit speziell diesem harmonischen Begriff zu verbinden. Zahlreiche Beispiele belegen eine Anwendung dieses privativums für andere mus. Dimensionen, ohne daß es zugleich zur analogen Verwendung bei tonal/Tonalität kommt. So berichtet beispielsweise A. Püringer aus Anlaß der Uraufführung der Kammersymphonie op. 9 von A. Schönberg:

Wer [vermutet] hinter… einer… „Kammer-Symphonie" „in F-dur" [sic]… grausige kakophonische Torturen, nein mehr: die krampfverzerrten Medusengrimassen der A n t i - p h o n i e ? Man möchte einen Preis aussetzen für die passende Bezeichnung dessen, was Schönberg unter Musik… versteht! Dieses kurz und klein zerschlagene Mosaik einander reibender, durcheinander fallender Phrasenzipfelchen, von der A-Rhytmik des Chaos in Bewegung gesetzt, welche (entgegen dem Bluff einer Tonartenbezeichnung) einer Tonalitätsbasis v ö l l i g e n t b e h r t, [ist] am treffendsten noch als… T o n n e b e l… zu bezeichnen… (Allgemeine Musik-Zeitung XXXIV, 1907, 214 a).

Dieselbe Zurückhaltung zeigt sich in R. Spechts Konzertbericht, wenn er für die heute als Beginn der Schönbergschen Atonalität geltenden opera 11 und 15 – ohne diesen Terminus zu gebrauchen – konstatiert, es scheine „alles aufgelöst, was bisher unter Thematik, Tonalität, Rhythmik und Harmonik verstanden worden ist, – es sind arhythmische Gebilde, in denen in jedem Takt die disparatesten Tonarten zusammenfließen" (Der Merker I, 1910, 343). Derselbe Autor verwendet dann aber schon drei Jahre später für eben diese Werke den fraglichen Terminus: „seine letzten Schöpfungen… wirken… auf alle so: als arhythmische und atonale Gebilde" (*Auseinandersetzung mit Schönberg*, Der Merker IV, 1913, 243).
Ob es hier und in anderen Fällen eines Vorbildes als auslösenden Momentes bedurft hatte, um den Begriff „atonal" zu gebrauchen, muß unentschieden bleiben. Zumindest in der Zs. *Der Merker* gibt es mit einer Rezension von Werken C. Scotts durch E. Wellesz eine zeitlich früher gelegene Verwendung des Begriffes:

Das Stück [Zweite Suite für Klavier op. 75] ist vollkommen atonal; es beginnt zwischen C-Dur und Es-Moll schwankend und endet in Des-Dur. Die Ganztonleiter spielt darin eine große Rolle (Der Merker II, 1911, 1167).

Ob Wellesz, für den eine Abhängigkeit der Begriffsbildung von seinem Lehrer G. Adler angenommen werden kann, an dieser Stelle mit Atonalität den Umstand meint, daß das Stück in einer anderen Tonart beginnt, als es schließt (→ *Tonalität* II. (2)), oder ob das Schwanken an sich im Sinne einer nicht definitiven Festlegbarkeit der Tonart oder gar andere, im Beleg selbst nicht genannte mus. Struktureigenschaften ausschlaggebend für die Begriffswahl waren, kann der Rezension nicht entnommen werden.
Charakteristisch für den Texttypus der kurzen Werkrezension, mehr noch für Konzertberichte in Musikzeitschriften oder der Tagespresse (vgl. unten, II.), ist, daß Reflexionen über die verwendeten Begriffe darin eher zu den Ausnahmen zählen und sich die Begriffsverwendung somit einer terminologischen Hinterfragung entzieht. Zudem sind insbesondere bei dem letzteren Typus ihre Verfasser häufig auf das bloße, meist einmalige Hören angewiesen, was angesichts neuartiger Klangstrukturen zu einer Überforderung führen kann, so daß statt der genauen Verbalisierung des Gehörten auf zuhandene Termini quasi unabhängig von der eigentlichen sinnlichen Erfahrung zurückgegriffen wird, etwa wenn Schönberg wie bei Th. Tagger mit Vierteltönen in Verbindung gebracht wird (*Wiener Moderne*, Allgemeine Musik-Zeitung XXXVIII, 1911, 245 a) oder wenn es in einem Konzertber. von S. Pisling über die Akkordstrukturen heißt:

Arnold Schönberg-Abend (National Zeitung Bln, 7. 12. 1912): Auch die Musik zu „Pierrot Lunaire" ist durchaus atonal und, wie mich dünkt, fast ausschließlich auf simultane und melodisch auseinandergelegte Quartenakkorde gestellt. Metamusik! Also auch kein Unterschied mehr zwischen Konsonanz und Dissonanz; alles scheint dissonant; Auflösungen werden nicht mehr geboten und auch nicht mehr erwartet.

Ob der im zweiten Teil des Zitates genannte Sachverhalt – die Aufhebung des Unterschiedes von Dissonanz und Konsonanz – der Atonalität nur beigeordnet ist, oder aber als notwendig aus ihr folgend bzw. als deren Voraussetzung angesehen wird (vgl. unten, II. (1)(a)), ist ebenfalls nicht eindeutig allein aus der sprachlichen Struktur des Textes festzustellen. Insgesamt ist die Begriffsverwendung in den 1910er Jahren in dieser Hinsicht durchaus schwankend.

II. Seit Beginn der 1920er Jahre werden die Termini atonal/Atonalität als NEGATIVBESTIMMUNG VON TONAL/TONALITÄT häufig im musikwiss. sowie im journalistischen Bereich verwendet und diskutiert. Ein teilweise polemischer Ton in den Kontroversen und eine schlagworthafte Begriffsverwendung sind vorwiegend im Bereich des Tagesschrifttums anzutreffen, jedoch sind auch Veröff. mit wiss. Anspruch hiervon nicht stets gänzlich frei. Für die Verbreitung des Terminus Atonalität kommt neben der seit 1919 erscheinenden Zs. *Musikblätter d. Anbruch* insbesondere dem von H. Scherchen gegründeten und anfänglich von ihm auch als Schriftleiter betreuten Periodikum *Melos* eine entscheidende Rolle zu. Explizit und programmatisch erhebt Scherchen das Thema Atonalität zu einem der zentralen Anliegen der Zeitschrift:

Melos (Melos I, 1920): Das Arbeitsgebiet der Zeitschrift umfaßt vier Hauptteile:
A) Das Problem der Tonalitätsdurchbrechung (atonale, wie vortonale Erscheinungen)...
Ausgangspunkt unserer Untersuchungen ist jene Tatsache, daß irgendwann ein jeder lebende Musiker mit dem Problem des Atonalen in Berührung gekommen ist, daß der Weg der bedeutendsten Schaffenden entweder ganz oder zeitweilig von Tonalität und Temperierung hinwegführt (2).

Die hierauf und auf Scherchens im selben Heft erschienenen Beitr. *Arnold Schönberg* (9 f.) bezogenen Äußerungen A. Diesterwegs belegen den oftmals anzutreffenden Tonfall der Polemik exemplarisch:

Von d. verdämmernden Tonalität (Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920): ...der Futuristenhäuptlinge Jüngster, Chaos-Wächter und Chef der Ton-Materialtriebkraftverwertungsstelle (M T K V) H e r m a n n S c h e r c h e n[,] ...ein M i c h a e l K o h l h a a s der Musik, ...läßt sich – ex cathedra cubistica – in der Zeitschrift „M e l o s", der jüngsten Futuristengründung, also vernehmen: „Eine Epoche höchster Kunstleistungen g e h t z u E n d e. D i e r i e s e n h a f t e n S c h ö p f u n g e n d e r M e i s t e r t o n a l e n G e s t a l t e n s l i e g e n i m E i g e n s c h a t t e n i h r e s v e r d ä m m e r n d e n T a g e s."
Wie aber, Ihr voreiligen Accoucheure der Atonalität, wenn... die Wahrheit d a r i n zu finden wäre, daß Eure kleinen I r r t ü m e r im „Eigenschatten" eines verdämmernden S c h ö n h e i t s b e w u ß t s e i n s lägen? (151 a).

Auch in der zweiten größeren wiss. und musikjournalistischen Auseinandersetzung mit der Problematik atonalen Komponierens, die in Deutschland in den frühen 1950er Jahren stattfand, ist der polemische Unterton nicht gänzlich geschwunden. So stellt A. Wellek in einem Zs.-Aufsatz, der nahezu textidentisch mit dem zweiten Teil des Art. *Atonalität* (MGG I, 1949-51) ist, über Atonalität als mögliches Substitut für eine verbrauchte Tonalität fest:

Atonalität u. Polytonalität – ein Nachruf (Das Musikleben II, 1949): A t o n a l i t ä t nennt sich das... Prinzip, in der Musik ohne „Tonalität" oder „Tonart"... auszukommen... Es handelt sich... um mehr als bloß um einen Verzicht auf das tonale Ordnungs- und Aufbauprinzip, vielmehr um die dogmatisch dekretierte und polemisch-aggressiv forcierte Behauptung, daß es überlebt, veraltet und erstarrt... sei...
Heute darf gesagt werden, daß über Wert und Unwert der „atonalen Musik" die Akten geschlossen sind, und zwar mit endgültig und allgemeinverbindlich negativem Ergebnis... Denn die „atonale" Musik beruht auf einer psychologisch wie ästhetisch völlig undurchführbaren, illusori-

schen Konstruktion auf dem Papiere, die einer seelen- und wirklichkeitsfremden Schreibtischperspektive entstammt. Die Geschichte ist denn auch rasch genug über eine kurze, künstlich forcierte modische Hochflut der vorgeblichen oder wirklichen Atonalität hinweggegangen (97; vgl. *Atonalität*, loc. cit., 763).

Neben dem mehr oder minder polemischen Ton in der Auseinandersetzung um Atonalität ist häufig der Vorwurf der Schlagworthaftigkeit des Terminus – verschiedentlich gekoppelt mit dem Verweis auf eine angebliche Herkunft des Begriffes aus der journalistischen Sphäre – anzutreffen. L. Schmidt im *Berliner Tageblatt* (5. 10. 1922) bleibt dabei im Rahmen der einfachen Feststellung: „Tonalität und Atonalität gehören seit einiger Zeit zu den oft gebrauchten Schlagworten der modernen Musikästhetik" und bezeichnet die Termini als der „neueren Musiktheorie entnommen". Schönbergs Notiz *Hauers Theorien* vom 9. 11. 1923 ist die Entlastungsfunktion anzumerken, die in der Diskreditierung der Terminologie den Angriff in der Sache abzumildern versucht:

Der Ausdruck atonal dürfte übrigens auch n i c h t a l s e r n s t z u n e h m e n d e r Ausdruck zu gelten haben, weil er als solcher nicht entstanden ist, sondern von einem Journalisten zur übertrieben-ag[g]ressiven Charakteristik dem Ausdruck ‚amusisch' nachgebildet wurde... (Original im A. Schoenberg Institute, Los Angeles).

Die dialektische Gegenposition bezieht Th. W. Adorno: Aus Anlaß von H. G. Fellmanns Behauptung, das Publikum mit seiner Ablehnung der modernen Musik spreche sich „mit dem Schlagwort ‚Atonalität'... vor seinem Gewissen frei" (*Exkurs über d. Thema „Moderne Musik"*, Der Scheinwerfer V, 1931/32, H. 6, 14), konstatiert er unter Verwendung eines Eigenzitates:

Exkurse zu einem Exkurs (Der Scheinwerfer V, 1931/32, H. 9/10): Dafür aber ist die Rede vom „Schlagwort" Atonalität selber schlagworthaft. Ich darf mich... zitieren: „...Der Ausdruck ist nicht so schlecht wie man ihn macht: er stößt energisch vom Gewesenen und von der Konfusion mit Gewesenem ab." (*Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 112 f.).

Mehrfach wird zu Beginn der 1930er Jahre auch behauptet, daß der Terminus eine ursprünglich fest umrissene musiktheoretische Bedeutung besessen habe und diese erst allmählich verlorengegangen sei:

H. Gutman, *Musikleben* (Melos IX, 1930): Es ist bekannt, daß dieses Wörtchen [„atonal"] längst aufgehört hat, ein terminus technicus zu sein, und vielmehr in den Schimpfwörterschatz der deutschen Sprache eingegangen ist... Atonale Musik – das hieß einmal: eine Musik, die sich von den Regeln der tonalen Harmonik gelöst hat. Atonale Musik – das heißt heute: jede Musik, die von bestimmten Autoren stammt, die einem gewissen Klangstil zugehört (was nicht das mindeste mit dem Problem der Atonalität zu tun hat). Ein dem Materialbefund entnommener Begriff ist so tief abgesunken, daß die wenigsten unter denen, die ihn anwenden, mehr auf diesen Befund Bezug nehmen (315).

Wie Gutman treffen auch andere Autoren Aussagen über Verwendungsweise und mutmaßliche inhaltliche Vorstellungen breiterer Publikumsschichten beim Gebrauch des Schlagwortes atonal, die sich um den Topos eines Sammelbegriffes für Unbeliebtes und Unverstandenes gruppieren:

P. Bekker, *Ernst Krenek: „Zwingburg"* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Eine Musik, die man nicht mag, ist „atonal", auch wenn sie im blanken C-Dur steht... (415); H. Leichtentritt, *Schönberg and Tonality* (Modern Music V, 1928, Nr. 4): Lazy and superficial observers have coined the term „atonality" for everything they do not understand (4); Th. W. Adorno, *Zeitlose Mode. Zum Jazz* (Merkur VII, 1953): Wer sich von der... Massenkultur dazu verführen läßt, ...einen mit dirty notes versetzten Dreiklang für atonal [zu halten], hat schon vor der Barbarei kapituliert (*Kulturkritik u. Gesellschaft I. Prismen*, Gesammelte Schriften X, 1, Ffm. 1977, 131).

(1) Die Verwendung des Terminus Atonalität ist sowohl im wiss. wie journalistischen Bereich gebunden an die bisweilen erheblich DIVERGIERENDEN AUFFASSUNGEN DER BESTIMMUNGSMERKMALE DES GRUNDWORTES. Daß beim Begriff Atonalität die vielfältige Verwendungsweise aus der unterschiedlichen Bestimmung des Grundwortes resultieren kann, wird bisweilen eigens angesprochen:

P. von Klenau, *„Tonal – a-tonal"* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Die Begriffe tonal und a-tonal sind... nicht eindeutig. Eine Untersuchung darüber, wie der Begriff tonal eindeutig zu bestimmen wäre, würde sehr lohnend sein. Erst nach einer solchen Untersuchung könnte man daran gehen, den Begriff a-tonal zu bestimmen (309).

Klenau selbst definiert für seinen Artikel Tonalität mittels des Tonartbegriffes: „In diesen kurzen Ausführungen... soll unter tonaler Musik: tonartsbestimmte Musik zu verstehen sein" (ibid.).

Auch in definitorisch-lexikalischem Zusammenhang wird bereits Ende der 1920er Jahre festgestellt, daß der Begriff in mehr als nur einer Weise verwendet werden kann und – zumindest implizit – dies auch als legitim anzusehen sei:

H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, Nr. 4): The word „atonal" is often abused... It means... simply „without tonality." There are two opinions as to the application of the word; one is that atonal music must be without key center, the other that music in which key centers shift rapidly... may also called atonal (25);
E. Evans, Art. *Atonality and Polytonality*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Bd. I (Oxford 1929): At present very few people appear to have a definite conception of what constitutes atonality. There are at least three different definitions in the field: (1) the negation... of tonality; (2) the fusion of all tonalities into one...; and (3) a state of constant modulation... Each of these definitions is accurate in respect of some of the manifestations of atonality (30 b).

Daß die Verwendung des Begriffes auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht konvergiert, zeigen die Definitionen, die P. Lansky und G. Perle ihrem Art.

Atonality im New GroveD (London 1980) voranstellen:

Atonality. A term which may be used in three senses: first, to describe all music which is not tonal; second, to describe all music which is neither tonal nor serial; and third, to describe specifically the post-tonal pre-12-note music of Berg, Webern and Schoenberg (I, 669 b).

(a) Unterschiede in der Verwendung des Terminus Atonalität zeigen sich – in Abhängigkeit von jener des Grundwortes – hinsichtlich der wechselnden GEWICHTUNG DER BEDEUTUNG VON HARMONIK/VERTIKALE BZW. MELODIK/HORIZONTALE UND IHRER MUSIKTHEORETISCHEN KONSTITUENTEN. Die Trennung von Atonalität in eine melodische und eine harmonische Komponente bzw. Erscheinungsform findet sich bereits bei A. Casella, wenn er in seiner 1919 geschriebenen Entwicklungsgesch. der Musik *L'evoluzione della musica. A traverso la storia della Cadenza perfetta* (London 1924) anhand des Notenbeispiels der letzten sieben Takte von Schönbergs op. 16, Nr. 2 das Verschwinden jeglicher Diatonik zugunsten vollständiger harmonischer wie melodischer Atonalität kommentiert: „Scomparsa qui ogni traccia di diatonicismo tradizionale. Atonalità completa armonica e melodica" (73).
H. Mersmann unterscheidet 1920 als Entwicklungsperspektiven der Musik für die Atonalität zwar zwischen unterschiedlichen Konsequenzen für den melodischen und den harmonischen Bereich, sieht aber in der „Horizontalen", der linear-polyphon orientierten Kompositionsweise, einen von der Atonalität unabhängigen Entwicklungsstrang:

Mus. Bolschewismus (Feuer I, 1919/20): Drei Reiche scheinen sich ihr [sc. der Musik] zu erschließen: die a t o n a l e Auswirkung der Elemente, welche melodisch absolute Ausdruckswerte, harmonisch absolute Farbwerte schafft, die l i n e a r e, also horizontale Erfühlung eines mehrstimmigen Komplexes und die von jedem beherrschenden Formschema losgelöste freie Entfaltung des O r g a n i s m u s nach eigenen Gesetzen.
Von diesen drei Reichen: Atonalität, Horizontale und Organismus (die Begriffe sind natürlich höchst unvollkommene Abkürzungen) sind die ersten beiden kein absolutes Neuland... (624).

Daß Atonalität und Linearität prinzipiell voneinander unabhängig sind, unterstreicht auch E. Kurth:

Grundlagen d. linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie ([Bln [3]1927], Bern [5]1956), *Vorw. zur dritten Auflage. (Richtigstellung einiger Mißverständnisse.)*: Das Wort [vom linearen Kontrapunkt] wurde skrupellos zur Dekkung eines harmoniefreien... Zusammenflickens von Tonlinien mißbraucht... Es genüge hier der Hinweis, daß Linearität und Atonalität an sich noch gar nichts miteinander zu tun haben; ...[man] sollte sich selbst vergegenwärtigen, daß ein linearer Stil vollkommen tonal, ein atonaler vollkommenes Gegenbild des Linearen sein kann... (XIII f.).

[A.] E. Hull hingegen identifiziert beides:

Music. Classical, Romantic and Modern (London u. Toronto 1927): He [Schönberg] saw that his entirely free polyphony of melodic lines in the atonal style (linear counterpoint it is sometimes called) must be separated... from the... subjects of the romantic decadence (311 f.).

Als wesentlich für die Atonalität begreift Mersmann später die Verselbständigung der mus. Elemente Harmonik und Melodik (mit einem Vorrang der Melodik) zumindest in genetischer Hinsicht:

Die moderne Musik seit d. Romantik, Hdb. d. Musikwiss. (Potsdam 1927): Die primäre Kraft der Atonalität liegt nicht, wie man sie oft definierte, in dem Verzicht auf harmonische Bindungen, sondern liegt in der Melodik. Der ganze Entwicklungsvorgang [zur Atonalität] beruht letzten Endes darauf, daß die Elemente aus den gewohnten... Bindungen heraustreten. In der älteren Musik ist jede melodische Linie gleichzeitig der natürliche Ausdruck eines... harmonischen Funktionsverlaufs und einer metrisch gebundenen Einlagerung in die Zeit... Diese Beziehungen [sc. d. mus. Elemente untereinander] werden jetzt durchschnitten: melodische, harmonische und rhythmische Bindungen werden absolut...
...Atonal ist hier [in d. Schönbergschen Kammersymphonie] der... Einsatz des Horns. Seine [einstimmige] Quartenmelodik ist isoliert, keiner harmonischen Bindungen fähig (156 f.).

Analog zu der möglichen Unterscheidung einer „melodischen" oder „Melodietonalität" von einer „harmonischen" oder „Akkordtonalität" (vgl. E. Katz, *Über d. Tonart*, Melos IV, 1925, 382 bzw. E. Pepping, *Stilwende d. Musik*, Mainz 1934, 33; → *Tonalität* II. (3)) differenziert E. Laaff im ersten, eher systematisch orientierten Teil des Art. *Atonalität* (MGG I, 1949-51) unter musikpsychologisch-wahrnehmungsmäßigen Aspekten Atonalität in eine melodische und harmonische Komponente und erläutert definitorisch:

...in Wirklichkeit [kann] eine Musik nur dann atonal genannt werden..., wenn a) ihrer Melodik kein Zentralton (Tonika) zugrunde liegt, b) sie harmonisch auf keiner Tonalität beruht... Atonalität kann zunächst rein konstruktiv gedacht werden als eine m e l o d i s c h e, wenn... die benutzten Intervalle weder alle aus dem Bereich der diatonischen Tonleitern stammen, noch sich in Terzfolgen ergeben, aus denen auf einen Grundton, selbst wenn er nicht erscheint, geschlossen würde... In der Regel verbindet sich mit dem Begriff der Atonalität die Vorstellung einer H a r m o n i k, die nicht auf eine (Dur- oder Moll-) Tonalität gegründet ist. Dabei wird nicht an den Grundton eines einzelnen Akkordes gedacht..., sondern an die funktionelle Beziehung der Akkorde untereinander und zum beherrschenden Tonika-Dreiklang (760 f.).

Im Unterschied zur Annahme Laaffs, daß „die Tonalität der Melodik... sich als stärkeres Gestaltmoment" gegenüber „kühnster Harmonisierung" (762) durchsetze, wird auch dann insgesamt noch von Atonalität gesprochen, wenn bei atonaler Harmonik die Melodik ihrerseits eindeutig tonale Züge aufweist. So stellt R. Brinkmann am Beispiel des Beginns von Schönbergs op. 11, Nr. 1 fest:

Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg, BzAfMw VII (Wiesbaden 1969): Das Thema durchmißt... den Raum einer Quint. Der Quintfall an sich bewirkt schon tonale Auffassung; hinzu tritt die Terzteilung dieser Quinte...; hinzu tritt ferner das starke chromatische Gefälle der Quintausfüllung...
Diese Elemente und die abfallende Dynamik... lassen im Zusammenwirken [den Themenschlußton] e' als Ziel, als melodischen Grundton erscheinen... Für das Thema eines atonalen Werkes eine merkwürdige Häufung tonaler Elemente! (62 f.)

Brinkmann, der eine „tonale Deutung" der Melodie „durch entsprechende Klangfolgen" als von Schönberg nicht realisiert und die „tonale Wirkung" von Teilen ihrer Begleitung durch die Baßtöne „aufgehoben" sieht (63), erkennt allerdings hierin „ein Indiz für Schönbergs Verwurzeltsein im tonalen Denken" (ibid., Anm. 24).
Bedeutend häufiger als Überlegungen zu allein melodischer Atonalität und zum prinzipiellen Verhältnis von Horizontale zu Vertikale (soweit sie sich nicht im Rahmen von Erörterungen des Polytonalitätsbegriffes bewegen; → *Polytonalität* II. (3)) sind Begriffsbestimmungen, die sich allein auf die Harmonik bzw. die Vertikale beziehen. Die kleinste denkbare Einheit, der einzelne, für sich genommene mehrtönige Klang, ist dabei Gegenstand der unterschiedlichsten Erwägungen. Daß Atonalität an ihn, d. h. seine spezifische intervallische Struktur gebunden sei – sei es als notwendige, sei es als hinreichende Voraussetzung –, durchzieht nahezu alle diesbezüglichen Vorstellungen, wenn von atonalen Akkorden die Rede ist. Mit Hinblick auf die Genese derartiger neuer atonaler Akkorde führt E. Stein aus:

Arnold Schönbergs neuer Stil (Der Merker XII, 1921): Es war immer die Stimmführung, die neue Akkorde erzeugte. ...einmal oder einigemal aber als Zusammenklang erfaßt, konnten sie dann auch als selbstberechtigte Akkorde auftreten, die keiner stimmführungsmäßigen Rechtfertigung mehr bedurften. So gebraucht auch Schönberg Zusammenklänge, die sozusagen durch vertikale Modulation entstanden waren, späterhin als selbständige Akkorde, deren Zugehörigkeit zu einer Tonart nicht mehr festzustellen ist, und die so in der vollen Bedeutung des Wortes atonal sind (4).

Sämtliche Komponenten der (musik)theoretischen Zu- bzw. Nichtzuordbarkeit eines einzelnen Zusammenklanges, einer isoliert betrachteten Vertikalen, zu einer Tonart – die Rückführbarkeit der Intervallstruktur auf das Terzschichtungsprinzip, damit eng zusammenhängend das Prinzip der Akkordumkehrung und des Grundtonbezugs bzw. der Akkordgrundstellung, die Dissonanz-Konsonanz-Unterscheidung, der Begriff der Alteration, die Unterscheidung von akkordeigenen und akkordfremden Tönen, die enharmonische Schreibung und anderes – können dabei zu Elementen der Atonalitätsdefinition werden, ohne daß sich auf diesem Gebiet eine einheitliche Auffassung abzeichnete.
So erklärt W. Karthaus (*Tonale u. atonale Musik*, Mk XVIII, 1925/26) im Hinblick auf den Dreiklangsbegriff: „Die atonale Musik ist im wesentlichen einseitig dissonant. Neben dem Fehlen der grundlegenden Tonalitätsspannungen findet man in ihr die vollkommene Verneinung des reinen Dreiklanges" (347), bringt aber daneben auch die Anzahl der Töne eines Zusammenklanges als Kriterium ins Spiel, wenn er die Auffaßbarkeit in Abhängigkeit von der Tonanzahl sieht:

...*die spezifisch atonale Dissonanz*, oder besser der „atonale Akkord" *selbst bietet der Apperzeption die denkbar größten Schwierigkeiten*. Der tonale Akkord oder die tonale Dissonanz besteht aus selten mehr als fünf oder sechs verschiedenen Tönen...; die Apperzeption eines atonalen, aus den heterogensten Elementen zusammengesetzten zehn- oder elftönigen Akkordgebildes ruft einen sehr verwickelten Gefühlskomplex hervor... (ibid.).

Die einfache Parallelsetzung von Dreiklangsverwendung mit Tonalität und deren Nichtverwendung mit Atonalität wird allerdings meist als grobe Vereinfachung angesehen, worauf beispielsweise H. Erpf hinweist:

Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik (Lpz. 1927): Man pflegt also an „tonal" zu nennende Musik im wesentlichen die Bedingung zu stellen, daß sie sich aus Dur- und Molldreiklängen und einfachen Abwandlungen derselben zusammensetzt, während man als „atonal" solche Musik bezeichnet, die keine Dreiklänge verwendet und der man meist unterschiebt, daß sie alle Gesetzmäßigkeit des Zusammenklingens aufgegeben hätte.
Diese Unterscheidung ist unhaltbar (110).

Das Terzschichtungsprinzip als übergeordnetes Erklärungsmodell, das neben Dreiklängen auch Vier- und Fünfklänge miteinschließt, verwendet das BrockhausL im Art. *atonal* (17. Auflage, Bd. II, Wiesbaden 1967): „Die Akkorde der *atonalen Musik* lassen nicht mehr grundsätzlich Terzenschichtung erkennen" (39 a), ohne dieses selbst allerdings – insbesondere im Hinblick auf die Obergrenze der zulässigen Anzahl von übereinanderschichtbaren Terzen – näher zu erläutern.
Eine radikale Position der Abkehr vom gesamten traditionellen harmonischen Begriffsinstrumentarium bezieht H. Eimert:

Atonale Musiklehre (Lpz. 1924): Atonalität – wie das Wort schon besagt – kennt keine Tonarten und keine Tongeschlechter (Dur und Moll); damit fällt der ganze harmonietechnische Apparat der tonalen Musik: Kadenz, Leiteton, Vorhalt, Auflösung, Enharmonik, Alteration usw. und die Begriffe Konsonanz und Dissonanz als harmonietechnische (nicht psychologische) Bewertung (3).

Die Behandlung der Dissonanzen ist ein besonders bedeutsames Element der Atonalitätsdefinition, das allerdings unterschiedlich gehandhabt wird (vgl. auch oben, I.). Am häufigsten werden die Vorherrschaft der Dissonanzen und die Aufhebung des Dissonanz-Konsonanz-Gegensatzes – das, was A. Schönberg mit dem Begriff der „Emanzipation der Dissonanz" bezeichnet (*Gesinnung oder Erkenntnis?*, in: *25 Jahre*

Neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Edition, Wien 1926, 25, wiederabgedruckt in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik,* Gesammelte Schriften I, hg. von I. Vojtěch, Ffm. 1976, 211) – als eine wesentliche Voraussetzung für Atonalität angesehen:

Fr. Landé, *Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie d. lebendigen Musik* (Lpz. 1926): Die atonale Musik b e v o r z u g t ... die D i s s o n a n z e n vor den K o n s o n a n z e n und betrachtet hierbei die S p a n n u n g s - wirkungen... nicht mehr als A u f l ö s u n g s b e d ü r f - n i s, sondern als s e l b s t ä n d i g e E i g e n s c h a f t der Dissonanzen... Während der Wechsel zwischen S p a n n u n g und L ö s u n g, die K a d e n z, den Inhalt der t o n a l e n Musik bildet..., v e r m e i d e t mithin die a t o n a l e Musik bewußt jede k a d e n z m ä ß i g e Aufeinanderfolge und erhebt die u n g e l ö s t e S p a n - n u n g zum Inhalt der Musik (66).

Daß die Verwendung von unaufgelösten Dissonanzen selbst jedoch keine notwendige Voraussetzung für das Fehlen eines tonalen Bezuges darstellt, wird von verschiedenen Autoren unterstrichen. Am ausführlichsten erläutert dies Schönberg in seinem 1927 für einen Vortrag in der Preußischen Akademie der Künste verfaßten Text *Probleme d. Harmonie* (erstmals publ. als *Problems of Harmony,* Modern Music XI, 1934, 167 ff. und anläßlich dieser engl. Übers. revidiert; vgl. unten, II. (1)(b)). Er betont zugleich, daß eine mögliche Zuordbarkeit des je einzelnen Zusammenklanges zu bestimmten Tonarten für sich genommen noch keine hinreichende Voraussetzung für das Entstehen eines Tonalitätseindruckes ist:

...so kann man mit nicht allzu komplizierten Akkorden, wie sie die Harmonik Wagners verwendet, ziemlich umfangreiche Gebilde erzeugen, in denen keine unaufgelöste Dissonanz vorkommt und deren sämtliche Akkorde jeder für sich ohne weiteres auf eine Tonart beziehbar sind und bei welchen doch kein Zweifel besteht, daß kein tonales Zentrum vorliegt und darum auch keine Modulation [folgt Notenbeispiel].
Andererseits aber kann man umgekehrt solchen Akkorden sowohl als aber auch komplizierteren, die durch nichts auf eine Tonart hinweisen, tonale Dreiklänge und ähnliche Folgen anreihen und hierdurch im nachhinein den Anschein erwecken, als ob die vorhergehenden Dissonanzen, so unbehandelt und so unaufgelöst sie auch aufgetreten waren, sich auf diese Tonart bezögen [folgt Notenbeispiel, dem die Frage: „Welcher der beiden Sätze... ist tonal, welcher atonal?" unterlegt ist].
...Man kann... sagen:
Die Tonalität hängt nicht davon ab, wieviele und wie weitgehende Dissonanzen verwendet wurden... (*Stil u. Gedanke,* loc. cit., 229 f.).

Ähnliches faßt Erpf aus Anlaß einer Kritik des Atonalitätsbegriffes zusammen:

op. cit.: Man kann mit ausschließlicher Verwendung von Dreiklängen so musizieren, daß der Eindruck einer geschlossenen Tonartsbeziehung nicht entsteht, und man kann diesen ohne Verwendung eines einzigen Dreiklangs mit völliger Eindeutigkeit herstellen (110).

S. Karg-Elert prägt den Begriff der Freitonalität, der es ihm erlaubt, die beiden im Blick auf die Dissonanzbehandlung prinzipiell möglichen Formen von negativ bestimmter Tonalität unterscheiden zu können, wobei er den Atonalitätsbegriff – zumindest der Kapitelüberschrift *Die aufgehobene Tonalität. [„Freitonalität"]* (312) nach zu urteilen – dem der Freitonalität letztlich unterordnet:

Polaristische Klang- u. Tonalitätslehre (Harmonologik) (Lpz. 1931): „A u f g e h o b e n" ist die Tonalität, bezw. „f r e i - t o n a l" ist eine Episode oder ein Satz, wenn das harmonische Geschehen eine Beziehung auf ein gemeinsames Harmoniezentrum nicht mehr erkennen läßt (312); Wird die Dissonanz in Permanenz erklärt, so ergibt sich A t o n a l i t ä t. Den Übergang zwischen Frei- und Atonalität bildet die Mischform, die im dezentralisierten Tonbereich Dissonanzen von k l a r e r k e n n b a r e r K o n s o n a n z f u n d i e r u n g einstellt (320).

Mit den Überlegungen zur Dissonanzbehandlung ist prinzipiell bereits eine Atonalitätsbestimmung allein anhand isoliert betrachteter einzelner Zusammenklänge überschritten, da der Auflösungsbegriff wesentlich an die Intervallstruktur des Folgeakkordes gebunden ist. Zwischen der analytischen Betrachtung des jeweiligen gesamtharmonischen Geschehens eines Werkes bzw. Werkteiles (wie es in den obigen Beispielen von Schönberg und Karg-Elert bereits der Fall war) und der eines je einzelnen Akkordes steht das harmonische Elementarmodell der Verbindung von nur zwei aufeinanderfolgenden Akkorden. Bei einer derartigen Folge die Unterscheidung von tonal und atonal allein auf Grund der Zugehörigkeit der Akkorde zu derselben Tonart zu definieren, wie es etwa G. Güldenstein mit einem enggefaßten Tonalitätsbegriff durchführt, ist dem Wortsinn nach prinzipiell möglich, war jedoch eher selten der Fall:

Theorie d. Tonart (Stuttgart 1928): Gehören zwei verwandte Akkorde einer gleichen Tonart an, so besteht *tonale* Verwandtschaft, gehören sie nicht der gleichen Tonart an, so nennt man die Verwandtschaft eine *atonale*. Je nachdem sich nun in zwei aufeinander folgenden Akkorden die Funktion ihres gemeinsamen Tones um eine Quint oder um eine Terz verändert, spricht man von Quint- oder Terzverwandtschaft. Man kann aber auch noch Akkorde in einer Weise verbinden, daß sich die Funktion ihres gemeinsamen Tones gar nicht ändert; diese Verwandtschaft wollen wir Primverwandtschaft nennen...
Führt man die Verbindungen von... Akkorden durch unter ausschließlicher Benutzung von Dur- und Moll-Dreiklängen, so zeigt sich, daß die Verbindungen quintverwandter Akkorde stets tonale Folgen ergibt, daß die Verbindung terzverwandter Akkorde tonale *oder* atonale Folgen ergibt und daß die Verbindung primverwandter Akkorde stets atonale Folgen ergibt (110).

Ebenso vereinzelt bleibt Fr. Neumanns Begriffsverwendung, der im Gegensatz zu Güldenstein eine wiederholte Folge von Dreiklängen, die in Quintbeziehung zueinander stehen, als atonal bezeichnet:

Synthetische Harmonielehre (Lpz. 1951): Bestünde keine

tonale Anziehungskraft, so könnte man folgenden Vorgang als einen musikalischen ansehen: Wir beginnen mit einem einfachen Quintschritt vom *C*-Dur- zum *F*-Durdreiklang; ... [wir können] zum *B*-Durdreiklang fortschreiten, von diesem weiter zum *Es*-Dur-, *As*-Dur-, *Des*-Dur-, *Ges*-Dur- usw. Dreiklang... Bei aller scheinbaren Einfachheit kann man einen solchen Vorgang bereits als atonal bezeichnen (24).

Das Problem der Richtungslosigkeit atonaler Klänge, das E. Budde im Anschluß an G. Ligeti verschiedentlich hervorhebt, verweist negativ gesehen ebenfalls über den Einzelklang hinaus:

Musik als Sprache u. Material. Anm. zu Weberns Konzeption einer mus. Sprache, in: *Ber. über d. 2. Kongreß d. Internationalen Schönberg-Ges.* (Wien 1986): Atonale Klänge haben bekanntlich ihr je eigenes Strukturgesetz; sie verharren in sich, sie verweisen nicht auf einen nächsten Klang, d. h., sie weisen nicht über sich hinaus. Klangbildung und Syntax stehen deshalb einander relativ neutral gegenüber... Tonale Klänge gehen... nicht nur mit der Zeitdimension der Syntax einher, die Klänge selber lassen aufgrund ihres Verweischarakters im Hörer einen Horizont entstehen, in dem das Zukünftige des nächsten Klanges... sich als Erwartung anmeldet (164).

Grundmodell des Verweischarakters für eine Folge von zwei Akkorden ist die Dominantwirkung, deren Fehlen E. Krenek zufolge das zentrale Kriterium für Atonalität bildet:

Atonalität (1936), in: *Über neue Musik* (Wien 1937): Was die Atonalität wesentlich von der Tonalität unterscheidet, ist die Dominantwirkung, die diese besitzt, die jener fehlt. Sie muß der Atonalität fehlen, da sie in erster Linie an den Dreiklang gebunden ist (39).

Funktionalität als derjenige Oberbegriff, der auch die Dominantfunktion, insbesondere in der näher bestimmten Form des H. Riemannschen Funktionsbegriffes, einschließt, dient im Anschluß an K. Westphal neben anderen auch Th. W. Adorno Ende der 1920er Jahre als Atonalitätskriterium, wobei er sowohl den Einzelakkord als auch den Akkordzusammenhang berücksichtigt:

Atonales Intermezzo? (Anbruch XI, 1929): Am glücklichsten, will sagen, am besten legitimiert durch geschichtliche Aktualität scheint die Definition von Westphal, der atonal die „funktionslose" Harmonik nennt. Es wäre danach sinnvoll, eine solche Musik als atonal zu bezeichnen, bei der weder die einzelnen Akkorde noch ihr Zusammenhang als Riemannsche Funktionen darstellbar sind. Dagegen läßt sich zunächst einwenden, daß es auch solche Musik gebe, deren einzelne Akkorde tonal, also etwa aus leitereigenen Tönen einer bestimmten Tonart konstruiert seien, die aber dennoch als atonal zu gelten hätten. Man wird daraus entnehmen, daß der Zusammenhang der Akkorde als Kriterium für Tonalität oder Atonalität wichtiger ist als der Einzelakkord; vieles von Strawinsky etwa muß trotz der leitereigenen Beschaffenheit der meisten Harmonien als atonal gelten, weil die Zuordnung der Akkorde zueinander ohne funktionell-tonale Beziehung geschieht... (*Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 94).

Bereits Anfang der 1940er Jahre begreift Adorno diese Definition als ungenügend, wenn er in einem erst postum publizierten Entwurf für einen Lexikonart. formuliert:

Atonalität, in: *Neunzehn Beitr. über neue Musik* (1942): Unzulänglich ist schließlich auch die Definition von Atonalität als einer Harmonik, die sich nicht in Riemannschen Funktionen darstellen läßt. Die Harmonik des Impressionismus ist sicherlich oft funktionslos: nie jedoch atonal (loc. cit., 57).

Zugleich revidiert er – damit zusammenhängend – seine Einschätzung I. Strawinskys:

Strawinskys Harmonik ist oftmals sehr dissonant, aber kaum je atonal: entweder sind bei ihm die akkordbildenden Töne, konsonante und dissonante, allesamt leitereigene in einer bestimmten Tonart, die als solche gar nicht in Erscheinung zu treten braucht, oder die Dissonanzen sind absichtsvoll ‚falsche' Noten, Substitute für ‚richtige', die stets noch durchgefühlt werden (ibid.).

Auch C. Dahlhaus weist auf Schwierigkeiten der Gleichsetzung von Funktionslosigkeit mit Atonalität hin, allerdings vom Standpunkt tonaler Harmonik aus gesehen:

„Tristan"-Harmonik u. Tonalität (Melos/NZ IV, 1978): Setzt man... „Tonalität"... definitorisch mit „Funktionalität" gleich..., so müßte man sagen, daß „tonale" Harmonik (als geschichtlicher Komplex) nur zum Teil „tonal" (im Sinne der Theorie) sei...
...(Und solange überhaupt noch Funktionalität wirksam ist, braucht man... andere, nicht-funktionale Mittel der Harmonik nicht als „atonal" zu etikettieren) (215 a f.).

Ähnlich wie beim Funktionsbegriff kann auch bei der Bestimmung des Grundtones, der einem mus. Gefüge zugeordnet wird, dieses sowohl ein einzelner Zusammenklang wie auch ein längerer zusammenhängender Abschnitt (vorzugsweise ein Schlußabschnitt) oder aber das Werkganze sein. Definitionen, die den Bezug auf einen Grundton bzw. einen Grundakkord als Kriterium zur Unterscheidung von tonaler und atonaler Harmonik heranziehen, legen sich in dieser Hinsicht nicht stets fest. Auch wird meist darauf verzichtet, die Art dieses Bezuges zwischen den Tönen des Gefüges und dem Grundton im einzelnen zu bestimmen. Jedoch ist zu vermuten, daß dabei in der Regel an die Kategorien der traditionellen stufentheoretischen, funktionalen oder anderen vergleichbaren Harmonielehrebücher gedacht ist. Im folgenden Beleg ergibt sich allerdings aus dem Kontext, daß in dieser Beschreibung der musikgeschichtlichen Entwicklung hin zur Atonalität zunächst Werkteile unterschiedlicher Länge gemeint sind, dann aber auch (wenige Zeilen) später lediglich Einzelakkorde:

H. Holländer, *Wo halten wir? (Ein Ruf aus Wien)* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): Im Grunde ein einfacher Begriff, – der wohl am ehesten mit Grundtonlosigkeit zu verdeutschen wäre – wurde... die Atonalität durch die Verschiedenheit des Maßes, mit dem sie anfangs nur kleine

Partikelchen, später immer größere Teile einer musikalischen Komposition durchsetzte, zu einem in sich bewegten, relativen Phänomen... Entschweben schon Wagners Tristanverklärungen stellenweise in die Sphären atonaler Losgelöstheit, so können in diesem Sinne als die ersten Musiker der Moderne... Max Reger und Richard Strauß bezeichnet werden. Hier tauchen sie zum ersten Male auf, jene beziehungslosen Akkorde, jene undeutbaren, keiner Ordnung einzureihenden Klänge... (6).

H.-Kl. Metzger hält in seinem Versuch, die Priorität atonalen Komponierens A. Webern zuzuschreiben, die Nicht-Beziehbarkeit auf einen Grundton für ein trennscharf definierbares Bestimmungsmerkmal von Atonalität (was er unter Hinweis auf bestimmte Formen von Zusammenklängen allerdings nur andeutungsweise im einzelnen ausführt):

Über Anton Weberns Streichquartett 1905 (Rundfunksendung vom 15. 5. 1972), abgedruckt in: *Anton Webern I*, Musik-Konzepte Sonderbd. (München 1983): Die Musik Weberns aus dem Jahre 1905... ist in Wahrheit bereits streng atonal. ...die Harmonik [bevorzugt] Zusammenklänge..., die aus der Struktur der Ganztonleiter und des übermäßigen Dreiklangs abgeleitet sind... Als Kriterium von Tonalität und Atonalität waltet indes nicht die Weichheit oder Schärfe des Klangs, sondern das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein von Grundtonrelationen in der harmonisch-melodischen Konstruktion, und daher kann man sogar ein unausgesetzt, mit jeder harmonischen Fortschreitung modulierendes Stück, bei dem es sicherlich ein wenig schwer hält, auf diese oder jene Tonart zu verweisen, von einer atonalen Komposition bündig unterscheiden. In diesem Sinne sind die [ersten] dreiundvierzig Takte... als ein über die gesamten Zeitläufte seiner beträchtlichen Ausdehnung atonaler, weil strukturell von Grundtonbeziehungen emanzipierter Zusammenhang zu definieren (84).

Webern selbst war zumindest zu Beginn der 1930er Jahre der Ansicht, daß auch bei atonalen Kompos., d. h. dem Stadium nach der „schwebenden Tonalität" (→ *Tonalität* II. (3) Exkurs), noch ein Grundton nachgewiesen werden könne:

Der Weg zur Neuen Musik (10. 4. 1933): ...zuletzt war die Situation reif dafür, daß das Ohr es nicht mehr unerläßlich empfand, daß man sich auf einen Grundton bezog... Es gab aber noch eine Zeit, in der man erst im letzten Moment einlenkte und wo es auf langen Strecken nicht deutlich war, welche Tonart gemeint sei. „Schwebende Tonalität". ...eines Tages konnte man auf die Beziehung auf den Grundton verzichten...
...Es ist übrigens auch die Deutung möglich, daß auch bei uns [sc. in Weberns u. Schönbergs Kompos. nach 1908] doch ein Grundton vorhanden ist – ich glaube bestimmt daran – aber dieser interessierte uns im Ablauf des Ganzen nicht mehr (*Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Wien 1960, 40 f.).

Die diesbezüglichen Äußerungen Weberns sind jedoch nicht widerspruchsfrei; in analogem Kontext bleibt in seiner metaphorischen Beschreibung der logische Status der Grundtonbeziehung auch im Vorstadium der schwebenden Tonalität letztlich unklar:

Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen (4. 2. 1932): Die Tonart, der gewählte Grundton, ist sozusagen unsichtbar – „schwebende Tonalität"! – Alles hatte aber noch Beziehung zu einer Tonart, vor allem am Schluß, um den Grundton herzustellen. Der Grundton selbst war aber nicht da – er war im Raume schwebend, unsichtbar, nicht mehr notwendig (*op. cit.*, 52).

Neben der Grundtonvermeidung wird vereinzelt auch ein Vermeiden des Dominanttones in die Überlegungen miteinbezogen:

N. Slonimsky, *Music since 1900* (New York 1937): *Atonality* is the negation of tonality, systematic avoidance of the keynote or the dominant (XXI).

Für die Beziehbarkeit auf einen Grundakkord – bisweilen auch mit dem traditionellen Terminus Tonika bezeichnet – gilt im Hinblick auf horizontale Ausdehnung und Spezifizierung der musiktheoretischen Relation Analoges wie bei der auf einen Grundton. Das folgende Definitionsbeispiel P. A. Pisks verzichtet überdies auf die Voraussetzung des realen Erklingens des Bezugsakkordes:

Die Moderne: Deutsche, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Ffm. 1924): Unter „atonaler" Musik versteht man eine Kompositionsrichtung, bei der eine Rückführung des gesamten harmonischen Geschehens auf einen bestimmten, wenn auch nicht ausgesprochenen, so doch vorschwebenden Grundakkord (Tonika) nicht möglich ist (907).

Bei einem der „Grundprinzipien der Atonalität", die H. H. Eggebrecht auflistet, nämlich dem „Vermeiden von tonalen Bezugspolen (doch nicht Bezugspolen schlechthin)" (Art. *Atonalität*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 58 a), kann unter den dort nicht näher bestimmten nichttonalen Bezugspolen sowohl ein einzelner Ton, eine Tonfolge bzw. ein Bezugsakkord verstanden werden. Hinsichtlich eines Zentraltones formuliert J. N. Straus mit Blick auf Werke von Webern, B. Bartók und Strawinsky:

Introd. to Post-Tonal Music Theory (Englewood Cliffs, N. J. 1990): Because a piece is not tonal... does not mean it can't have pitch or pitch-class centers. All tonal music is centric, focused on specific pitch classes or triads, but not all centric music is tonal. Even without the resources of tonality, music can be organized around referential centers (89 u. 91).

G. Perle hebt hervor, daß bei Tonzentren letztlich ihre spezifische Verwendungsweise entscheidend sei:

Atonality and the Twelve-Note System in the United States (The Score XXVII, 1960): The *American College Dictionary* defines it [sc. atonality] as the ‚absence of key or tonal centre'... If the term ‚tonal centre' is defined as a note, or a complex of notes, which functions as a relatively stable element, or point of reference, then it is clear that most ‚atonal' music – though not all of it – does have ‚tonal centres'. The distinctive feature of atonal music lies in the manner in which such ‚tonal centres' are established and dis-established (52).

Ein Beispiel für Akkorde als Bezugspol wäre die Technik des Klangzentrums, die Z. Lissa bei A.

Skrjabin auch im Bereich der Atonalität realisiert sieht:

Geschichtliche Vorform d. Zwölftontechnik (AMl VII, 1935): Als ich mich... mit dem Studium der Harmonik A. N. Skrjabins beschäftigte, insbesondere die zweite, atonale Epoche seines Schaffens untersuchte, begegnete ich hier einem neuen harmonischen Konstruktionsprinzip [sc. d. Technik d. Klangzentrums], ausgebaut in ein System, welches nicht mehr innerhalb der tonalen Harmonik Platz findet... (16).

An anderer Stelle wendet sie allerdings bei der Untersuchung von Unterschieden und Ähnlichkeiten zwischen den Harmoniesystemen von Skrjabin, Schönberg und J. M. Hauer das Adjektiv „atonal" lediglich bei den beiden letzteren an und spricht bei Skrjabin nur vom System einer Zentrumsharmonik:

Politonalność i atonalność w świetle najnowszych badań [Polytonalität u. Atonalität im Lichte d. neuesten Untersuchungen] (Kwartalnik Muzyczny 1930): Zastanowimy się teraz nad różnicami i podobieństwami systemu harmoniki centrowej S k r j a b i n a i atonalnej S c h ö n b e r g a i H a u e r a (232).
(Stellen wir nun Überlegungen an über die Unterschiede und Ähnlichkeiten von Skrjabins System der Zentrums- und dem der Atonalharmonik Schönbergs und Hauers.)

Einen noch stärkeren Gegensatz zur Atonalitätsdefinition als Grundakkordlosigkeit bilden jene Auffassungen, die jeglicher Musik bei bestimmter Betrachtungsweise Tonikafunktionen zuschreiben und die der Definition von Atonalität als Zustand konstanter Modulation nahekommen (vgl. oben, II. (1) die Definitionen von Cowell u. Evans). Für W. Berry sind derartige Auffassungen zumindest denkbar, jedoch hält er den Terminus „pantonal" hierbei für angemessener (vgl. unten, III. (2)):

Structural Functions in Music (Englewood Cliffs, N.J. 1976): Any music, reduced to its most microcosmic units, obviously has tonal references – i. e., if one considers a work interval by interval nearly any analyst will find in each the experience of one „tonic" (root) or another. Any work, then, can theoretically be regarded as consisting of the constant fluctuation of such „tonics" so that fluctuant tonality is present in every work, even the most „atonal." The term *pantonal* can refer to a musical situation of the kind suggested above... (176).

Im Unterschied zu den bisher angeführten Kriterien, die sich mehr oder minder explizit auf konkrete oder nur vorgestellte mus. Gefüge als Ganze bzw. auf bestimmte zeitliche Ausschnitte daraus beziehen, sind Atonalitätsbestimmungen, die sich auf den Skalenbegriff stützen, nicht genötigt, das komplexe Zusammenspiel von Horizontale und Vertikale bei der Entstehung des Tonalitätseindruckes bzw. dessen Vermeidung im einzelnen zu spezifizieren. Sie orientieren sich in der Negativbestimmung an einem Tonalitätsbegriff, der sich seinerseits im wesentlichen an den verschiedenen Formen von diatonischen oder an anderen vergleichbaren Tonleitern bzw. Tonarten orientiert.

Daß in „der A t o n a l i t ä t... die c h r o m a t i s c h e S k a l a zur Grundlage geworden" ist (O. Steinbauer, *Das Wesen d. Tonalität*, München 1928, 9), wird in den meisten Fällen nicht als ausreichendes Kriterium für Atonalität angesehen, zumal dieselbe Skala auch Grundlage der diatonisch-chromatischen Musik ist; hinzukommen muß „die G l e i c h b e r e c h t i g u n g a l l e r z w ö l f T ö n e, o h n e B e z i e h u n g a u f e i n e n g e m e i n s a m e n G r u n d t o n" (ibid.). Bartók differenziert bei dieser Voraussetzung dahingehend, daß eine dennoch mögliche relative Vorherrschaft bestimmter Töne zumindest nicht skalenmäßig bedingt sein darf:

Das Problem d. neuen Musik (Melos I, 1920): Die entscheidende Wendung zum Atonalen hin begann aber erst... als man anfing, die Notwendigkeit der Gleichberechtigung der einzelnen zwölf Töne unseres Zwölftonsystems zu empfinden: als man versuchte, die zwölf Töne nicht nach gewissen Skalen-Systemen zu ordnen und diesem Ordnen gemäß den einzelnen Tönen größeres oder kleineres Gewicht beizulegen, sondern die einzelnen Töne in jeder beliebigen, nicht auf Skalen-Systeme zurückführbaren, sowohl horizontalen als auch vertikalen Zusammenstellung zu gebrauchen. Bei diesem Verfahren erhalten zwar gewisse Töne in der Zusammenstellung ebenfalls ein relatives Übergewicht; doch diese Verschiedenheit an Gewicht basiert nunmehr nicht auf diesem oder jenem Skalen-Schema, sondern ist eine Folge der jeweiligen Zusammenstellung (107).

Einen Sonderfall der Atonalitätsbestimmung durch Skalen bilden die Überlegungen A. Hábas, Folgen von Klängen durch die horizontale Übereinanderschichtung mehrerer, verschiedener Skalen zu erzeugen: die leitereigenen Dreiklänge von C-dur etwa durch Schichtung der diatonischen Leitern c d e f g a h für die untersten, e f g a h c d für die mittleren und g a h c d e f für die obersten Töne der Dreiklänge. Für die Beziehung dieser Leitern untereinander definiert er einen horizontalen melodischen Umkehrungsbegriff in Analogie zum üblichen vertikalen harmonischen; im obigen Falle wäre die mit e beginnende Skala die zweite, jene mit g als Anfang die vierte Umkehrung der Grundskala:

Neue Harmonielehre d. diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel-Tonsystems (Lpz. 1927): Wenn man die sogenannten tonalen (oder leitereigenen) Dreiklänge melodisch auffaßt..., so sind sie ein Ergebnis von drei übereinandergestellten griechischen Leitern... (15); Und doch haben sich die Generationen daran gewöhnt, diejenigen Dreiklänge, welche aus drei verschiedenen Leitern entstehen..., als „tonale Dreiklänge" aufzufassen, d. h. als Dreiklänge, welche... der *C* dur-Leiter angehören und welche die *C* dur-Tonart... ausmachen. Dagegen bezeichnet man die Quarten- und Terzen-Dreiklangsfolgen, welchen doch nur eine einzige Dur-Leiter und ihre Transpositionen zugrunde liegen... als „nicht-tonal" (polytonal) (16).

Als atonal wird von Hába dabei der Ausschluß sowohl „tonaler" wie in seinem Sinne „polytonaler" Klänge definiert:

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Tonalität sich theoretisch auf das Umkehrungsprinzip, die Polytonalität auf das Transponierungsprinzip zurückführen läßt.
Atonalität würden demnach z. B. solche Dreiklänge darstellen, welche durch Übereinanderstellung von drei verschiedenen Leitern entstehen, welche zueinander weder im Umkehrungs- noch im Transpositionsverhältnis stehen, sondern frei erfunden sind: [folgt Notenbeispiel] (16 f.).

Auch die Ganztonleiter wird als eine Skala angesehen, die atonales Komponieren zwar ermöglicht, für sich alleine genommen jedoch dafür noch keine hinreichende Voraussetzung bildet:

HullD (London, Toronto u. New York 1924), Art. *Harmony*: This scale [sc. Whole-Tone-Scale] is sometimes used with a note definitely selected as tonic or keynote... Often, the effect is atonal, or keyless (217 a).

Atonale Wirkungen werden vereinzelt auch der pentatonischen Skala zugeschrieben. H. F. Redlich beobachtet diese Wirkung an einer bestimmten Stelle des *Liedes von der Erde*:

Gustav Mahler's last Symphonic Trilogy, in: *Hans Albrecht in memoriam*, hg. von W. Brennecke u. H. Haase (Kassel 1962): In conjunction with the curiously elusive and atonal properties of the pentatonic scale, these new elements [sc. d. Ganztonskala u. eine bestimmte Instrumentation] co-operate in creating yet another change of atmosphere... (247 f.).

Die beim Begriff der chromatischen Skala in der Regel mitgedachte Temperierung ihrer Intervalle wird unterschiedlich bewertet (vgl. dazu auch die diesbezüglichen Vorstellungen Hauers unten, II. (4)). Im allgemeinen wird sie als eine Voraussetzung für Atonalität angesehen:

O. Steinbauer, *op. cit.*: Auch hier [sc. bei Hauer wie bei Schönberg] bildet die chromatische Skala mit ihren „w o h l - t e m p e r i e r t e n" Intervallen die Grundlage (10).

P. Hindemith hält die Temperierung für eine der wesentlichen Ursachen der – von ihm allerdings abgelehnten – Atonalität:

Unterweisung im Tonsatz. [I] *Theor. Teil* (Mainz 1937): ...daß mit der segensreichen Entdeckung der gleichschwebend temperierten Stimmung... ein Fluch in die Welt gekommen ist: der Fluch allzu leichten Erringens der Tonverbindungen. ...in der „atonalen" Kompositionsweise sehe ich seine letzte Erfüllung, sie ist das kritiklose Anbeten der götzenhaften temperierten Klavierstimmung (176).

E. Katz, der das Adjektiv atonal unter bestimmten Umständen auch auf den Skalenbegriff selbst anwendet, differenziert dabei für die temperierte Skala wiederum in unterschiedliche Konsequenzen für Harmonik und Melodik:

Über d. Tonart (Melos IV, 1925): Eine temperierte Skala, als distanzmäßig geordnetes Tonmaterial aufgefaßt, ist... losgelöst von jeglicher in ihr selbst gegebenen Tonalitätsbedeutung; allein in diesem Sinne kann man sie a-tonal nennen. Damit aber ist noch nichts ausgesagt über die Gesetzmäßigkeiten einer auf ihr basierenden Musik, mit Ausnahme der negativen Bestimmung, daß die Funktionen und Tendenzen der engeren harmonischen Tonalität für eine solche Musik notwendig aufhören zu existieren und daher in keiner Weise mehr eine Grundlage abgeben können. Dagegen stehen ihr unter anderem alle Möglichkeiten melodischer Tonalität offen... (384 f.).

Für Fr. Landé wirken auch bei der Verwendung der temperierten Stimmung die diatonischen Tonbeziehungen noch weiter:

op. cit.: Die atonale Musik ist in t o n l i c h e r Beziehung zunächst auf die vorhandene t e m p e r i e r t e c h r o m a - t i s c h e T o n l e i t e r angewiesen...
Da die atonale Musik ihre Zusammenklänge aus der tonalen diatonisch-chromatischen Musik übernimmt, so beruht jedoch der gesamte S p a n n u n g s g e h a l t der atonalen Musik gleichwohl auf dem Bedürfnis und der Gewohnheit des Gehörs, alle Zusammenklänge in den t o n a l e n Z u s a m m e n h a n g d e r d i a t o n i s c h - c h r o m a t i s c h e n M u s i k einzuordnen. ...die temperierte chromatische Tonleiter hat daher auch für die a t o n a l e Musik zunächst nicht die Bedeutung einer b e s o n d e r e n s e l b s t ä n d i g e n Tonreihe, sondern vielmehr nur die Bedeutung der u n r e i n g e s t i m m - t e n c h r o m a t i s c h - e n h a r m o n i s c h e n Tonreihe (66 f.).

Die mit der Ausbreitung der Temperierung einhergehende Tendenz, enharmonisch gleiche Töne bzw. Intervalle nicht mehr grundsätzlich zu unterscheiden – vgl. etwa bereits J. Hautstonts Vorschläge für ein neues Notationssystem, oben, I., aber auch jene von N. Obouchov oder J. Golyscheff Mitte der 1910er Jahre –, radikalisiert sich mit dem Auftreten atonaler Musik. So bedient sich Eimert für seine *Atonale Musiklehre* (Lpz. 1924) des Systems von Golyscheff – „J e d e r T o n führt eine selbständige Existenz; *fis* z. B. ist also nicht als Erhöhung von *f* aufzufassen" (3) – und kritisiert an Hauers Notationssystem für atonale Musik, daß es „ganz tonal gedacht ist", da „dieses System nichts weiter [ist], als das [um 90° gedrehte] graphische Bild der (tonalen) Klaviatur" (35). Als explizites Kriterium für Atonalität wird die Nichtunterscheidung enharmonisch verschiedener Töne und Intervalle jedoch eher selten herangezogen. Zu Beginn der 1950er Jahre, die er bereits als nachatonale Periode auffaßt, formuliert H. Pfrogner (→ *Tonalität* III. (1) u. → *Zwölftonmusik* I. (3)):

Von Wesen u. Wertung neuer Harmonik (Bayreuth 1949): Innerhalb der v o r a t o n a l e n Chromatik ist jedes chromatische Intervall z. B. die verminderte Quart, nach Wesen u n d Bedeutung chromatisch. Sie ist keinesfalls mit dem diatonischen Intervall der großen Terz identisch...
Innerhalb der A t o n a l i t ä t ist jedes chromatische und diatonische Intervall seinem Wesen und seiner Bedeutung nach, also in j e d e r Beziehung, identisch. Verminderte Quart = große Terz...
Innerhalb der n a c h a t o n a l e n Chromatik... ist jedes chromatische Intervall seinem Wesen nach chromatisch (verminderte Quart), k a n n aber seiner Bedeutung nach auch die Rolle eines diatonischen spielen (große Terz) (23);
Die Zwölfordnung d. Töne (Zürich, Lpz. u. Wien 1953): Sie

[sc. d. Musik Schönbergs u. Hauers] ist „atonal", das heißt: sie v e r n e i n t die Tonwerte *c, his* und *deses*... [,] die sie durch e i n e n, von uns „abstrakt-temperiert" genannten Tonwert ersetzt. Wir erblicken in diesem Akt der Negation von *c, his* und *deses* und ihrer Ersetzung durch einen „abstrakt-temperierten" Tonwert das a u s s c h l i e ß l i c h e Kriterium der Atonalität (17).

(b) Neben den Unterschieden in der prinzipiellen Gewichtung der musiktheoretischen Konstituenten spielt für die Bestimmung von Atonalität auch die Art, in der eine mus. Struktur gegeben ist bzw. betrachtet wird, eine wichtige Rolle. Insbesondere als Korrektiv bei nicht entscheidbaren oder komplexen harmonischen Sachverhalten wird auf die BEDEUTUNG DES HÖRENS im Unterschied zur visuellen Analyse des Notenbildes abgehoben. Dies zeigt sich unter anderem an der speziellen Rolle, die Notenbeispielen zugewiesen wird. Wenn etwa Schönberg für den Abdruck seines Vortrags *Problems of Harmony* (Modern Music XI, 1934; vgl. oben, II. (1)(a)) derartige Beispiele verwendet, so sind diese nicht zur musiktheoretisch-visuellen Analyse gedacht, sondern dafür, dem Leser den hörenden Nachvollzug dessen zu ermöglichen, was Schönberg ursprünglich beim mündlichen Vortrag vermutlich selbst akustisch am Klavier demonstriert hatte, und wobei es um den unmittelbaren Höreindruck – „tonal oder atonal?" – gehen sollte. Ebenfalls zur eigenen Überprüfung des Klangeindruckes dienen H. Grabners Folgen von Akkorden, die mittels vertikal angeordneter Tonnamen beschrieben werden (*Über neue Harmonik*, Musikblätter d. Anbruch III, 1921, 208 f.) und die den abgestuften Übergang hin zu „atonaler Klangwirkung" (209) demonstrieren sollen.

Daß auditive und visuelle Analyse der Harmonik auseinanderweisen können, wird insbesondere seit den 1920er Jahren immer wieder betont. Zumeist wird darauf hingewiesen, daß das Hören noch Tonalität empfinde (vgl. auch unten, IV. (2)), wo die Analyse der Noten sie bereits versage; jedoch ist auch der umgekehrte Fall zu beobachten, daß analytisch noch Tonalität behauptet wird, wo diese vom Gehör nicht mehr erfahren werde:

Fr. Fr. Windisch, *Reger's Verhältnis zur Tonalität* (Melos I, 1920): Ludwig Riemann (Essen) hat ein Tonnetz konstruiert, ...durch dessen Gewebe sich sämtliche Reger'schen Akkorde tonal sieben lassen (selbst [jene Werke]..., gegen deren tonale Auffassung nach traditionellen Grundsätzen sich jeder Gehörsinn auflehnt)...

Das Unsinnige und Gegenteilbezeugende der Riemann'schen Musikmathematik liegt in der Grundbedingung, daß jeder sogenannte Farbklang (d. h. jeder Dissonanz- und Atonal-Akkord) in seinen Urklang zurückgedeutet werden muß, damit die Reger-Akkordik tonal siebbar wird (84 f.);

Viel wichtiger ist für unsere Untersuchung aber die Erkenntnis, daß dort, wo das Auge auf Grund theoretischer Weiterungen noch tonale Zusammenhänge entdeckt, das Ohr sich schon vollkommen atonal einstellen muß, um zu einem unmittelbaren Eindruck zu gelangen (85 f.).

So wie die visuell-analytisch tonale Deutung auditiv empfundener Atonalität oftmals verknüpft ist mit einer Kritik am musiktheoretischen System, das diese Deutung zu erlauben scheint, begegnet man bei der Behauptung, im Notenbild atonal erscheinende Strukturen seien tonal zu hören, häufig dem Hinweis, daß die von den Autoren gewählten enharmonischen Schreibungen den analytischen Nachweis der Tonalität erschwerten. Für den Bereich der Melodik benennt E. Laaff sogar Gründe für die ‚falsche' Schreibung:

Art. *Atonalität*, MGG I (1949-51): [Es] finden sich... Themen, etwa bei H i n d e m i t h..., deren Schriftbild zunächst atonal erscheint, die jedoch bei genauer und vor allem gehörsmäßiger Analyse sich noch tonal erklären lassen; häufig muß dann eine primär die Spieltechnik erleichternde, enharmonisch verwechselnde Schreibweise theoretisch richtig gelesen werden, um die tonale Grundlage erkennbar zu machen (761).

Für den Bereich der Harmonik führt beispielsweise E. Ansermet Entsprechendes aus. Bezogen auf den Anfang von Schönbergs op. 11, Nr. 1 stellt er fest, daß auch dort bestimmte Intervalle umgedeutet werden müßten, da sie anders gehört würden und die Atonalität Schönbergs nicht wirklich gegeben sei. Seine Notierungsweise sei ein vom Klavier her gedachter und durch die temperierte Stimmung begünstigter Irrtum (vgl. unten, III. (3)):

Les fondements de la musique dans la conscience humaine (Neuchâtel 1961): Pour comprendre ces harmonies, il faut savoir qu'en fait l'octave *diminuée*... peut être perçue par la conscience auditive comme appogiature non résolue d'une harmonie de septième mineure, auquel cas elle a un *sens tonal*... (510);

Seulement, pour noter sa musique, il [sc. Schönberg] l'a examinée du dehors, telle qu'elle se présentait sous ses doigts sur le piano; et il est tombé dans le piège du système tempéré, qui lui a fait croire qu'il était dans l'*atonalité* et lui a fait écrire ses harmonies d'une manière qui empêche de les comprendre quand on les lit, mais non quand on les entend (511).

Nicht als direkten Gegensatz zur visuellen Analyse, sondern als präzisierende Ergänzung, aber auch letztlich entscheidendes Moment sieht Th. W. Adorno den Rekurs auf das Hören bei der Bestimmung von Atonalität. Von einem Vortrag Adornos über *Das Problem d. Atonalität u. Arnold Schönberg* vom 13. 3. 1929 berichtet Fr. Gennrich (ZfMw XII, 1929/30):

Der Vortragende... nannte atonal eine solche Musik, die s i n n g e m ä ß auf dem Schema der erweiterten Riemannschen Funktionen nicht darstellbar ist... Die eigentliche Instanz... bietet allein die unmittelbare Auffassung des P h ä n o m e n s: ob ich es nämlich im Sinne von tonaler Stufenordnung und Leittönigkeit höre oder nicht (62); vgl. dazu die etwa zeitgleich entstandenen Ausführungen Adornos in: *Atonales Intermezzo?* (Anbruch XI, 1929, Wiederabdruck in: *Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 95), zit. unten, II. (1)(c).

Mit der Betonung des Hörens als Kriterium wird gelegentlich auch die Möglichkeit einer Änderung von Hörgewohnheiten eingeräumt. Daß dies nur langfristig erfolge, unterstellt etwa Ch. Kœchlin:

Évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours, in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, hg. von A. Lavignac u. L. de la Laurencie, Bd. II (Paris 1925): Et jusqu'à plus ample information, nous préférons nous en tenir à ce que nous suggère l'oreille quant à l'impression tonale ou atonale de telle partie chantante, ou de telle réunion simultanée [aus Schönbergs op. 21]... Donc, pour l'instant, nous conserverons les mots *atonal, atonalité* (quitte à supposer que peut-être l'oreille, un jour, découvrira des relations tonales plus lointaines ou plus fugitives) en des passages où notre inexpérience et notre manque d'habitude n'en perçoivent encore aucune (739 a f., Anm. 1).

Die Möglichkeit kurzfristiger, d. h. durch unmittelbare Übung erfolgender Änderungen der Hörgewohnheiten vermutet etwa H. Kleemann:

Das Kompositionsprinzip Paul Hindemiths u. sein Verhältnis zur Atonalität, in: *Gedenkschrift für Hermann Abert* (Halle 1928): Die Melodik ist keineswegs so atonal, wie es beim ersten Hören den Anschein hat. Freilich ist es, besonders bei schnell bewegten Stücken, nicht leicht, sofort die tonalen Zusammenhänge zu fühlen (81).

Eine Verbindung der Aspekte von kurz- und langfristigen Veränderungen des Hörens findet sich etwa bei L. Deutsch:

Das Problem d. Atonalität u. d. Zwölftonprinzip (Melos VI, 1927): „T o n a l i t ä t" i s t... d e r M o d u s, n a c h d e m d a s m u s i k a l i s c h e G e h ö r v e r n o m m e n e E i n z e l t ö n e z u M e l o d i e n u n d H a r m o n i e n v e r b i n d e t.
Die Fähigkeit des tonalen Einordnens erlangt man durch eine fortgesetzte und systematische Schulung des musikalischen Gehörs. Eine solche allmähliche Schulung macht nicht nur das einzelne Individuum durch, vielmehr beruht darauf die gesamte Entwicklungsgeschichte der tonalen Musik überhaupt...
Die Fähigkeit, Zusammenklänge von Tönen den Tonarten zuzuordnen, hat keine obere Grenze... Und so wird sich auch die „Atonalität" von heute in eine „Tonalität" von morgen verwandeln (115 f.).

Deutsch nimmt eine so extreme Lernfähigkeit des Ohres an, daß er postuliert:

„Atonal" zu setzen ist gar nicht möglich, denn Tonalität und Atonalität sind nicht Attribute des Satzes sondern des Gehörs. Atonales Hören ist Harmonie- und Melodietaubheit... Einen Satz „atonal hören" heisst, ihn dem System der Tonarten nicht zuordnen können, somit ein Chaos, Disharmonie empfinden (116).

Fr. Neumann, der ebenfalls den auditiven Wahrnehmungsvorgang für primär erachtet und Lerneffekte zubilligt, unterscheidet jedoch für den Fall des Ausbleibens der Tonalitätserfahrung zwischen einer Atonalität, die auf das prinzipiell behebbare Ungenügen des Hörers zurückzuführen ist, und einer eigentlichen, die ihre Ursachen in der Kompos. hat bzw. dem Komponisten zuzuschreiben ist:

Tonalität u. Atonalität. Versuch einer Klärung, Beitr. zu Gegenwartsfragen d. Musik I (Landsberg a. Lech 1955): Wenn Tonalität die unmittelbar erlebbare und auffaßbare Einheit und sinnvoll hierarchische Gliederung eines musikalischen Ganzen ist, so kann Atonalität zunächst nur negativ als Störung oder Zerstörung der Tonalität gedeutet werden. Diese Störung kann vorliegen entweder im Hörer, der dem Werk der Tonkunst nicht gewachsen ist, es nicht auffassen kann... Bei mehrmaligem Hören und intensivem Beschäftigen mit dem betreffenden Stück läßt sich ein solcher Mangel beheben...
Die Störung der Einheit kann aber auch im Komponisten... ihren Grund haben und hier erst kann man von eigentlicher Atonalität sprechen (20 f.).

Konsequenzen besonderer Art für die Bestimmung von Atonalität zieht Kl.-E. Behne aus umstrittenen Hörexperimenten, die zu Beginn der 1970er Jahre über Wert und Unwert atonaler bzw. zwölftontechnischer Musik entscheiden sollten. Unter Verwendung von G. Révész' Zweikomponententheorie der Tonhöhenwahrnehmung (1913), die bei Tonhöhen zwischen Chroma und Helligkeit unterscheidet, definiert er „in einem ersten Schritt atonale Musik als chromafreie, helligkeitsmodulierende Musik" (*Kunst mit falschen Theorien? oder Dogmatismus u. Bürokratismus als Geist d. Musikwiss.?*, in: *Musik u. Theorie*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XXVIII, Mainz 1987, 88). Damit kann er den Ergebnissen von Hörexperimenten Rechnung tragen, die erweisen, daß in atonaler Musik geringfügige Abweichungen in der Tonhöhe unter bestimmten Voraussetzungen kaum bemerkt werden:

Tonhöhenabweichungen im Sekundbereich ändern das Chroma gravierend, aber die Helligkeit nur geringfügig! Sekundfehler in atonaler Musik ändern deshalb normalerweise den Gestus ihres Ausdrucks nicht substantiell. Daß wir diese „Fehler" nicht hören, ...ist weder ein Makel der Musik noch des Hörers, es verweist uns geradezu auf ein zentrales Merkmal dieser Musik, auf ihre Freiheit von Chroma, Quintenzirkel, ja eigentlich auch Freiheit von der Oktave (88 u. 90).

Seit Beginn der 1980er Jahre beschäftigen sich wieder vermehrt Untersuchungen teils kognitiv-musiktheoretischer, teils experimentalpsychologischer Art mit der auditiven Tonalitätsbestimmung, wobei W. Auhagen feststellen konnte (*Experimentelle Unters. zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien*, Bd. I, Kölner Beitr. zur Musikforschung CLXXX, Kassel 1994), daß „die derzeitigen Theorien zur Tonalitätswahrnehmung nicht geeignet sind, ...auditive Tonale Zentren richtig zu prognostizieren..." (122); in diesem Zusammenhang unterscheidet er auditive Tonalität bzw. Atonalität von solcher, wie sie sich lediglich aufgrund bestimmter, etwa am Skalabegriff orientierten Theorien ergibt:

...skalentheoretisch tonal eindeutige Tonfolgen werden mehrdeutig gehört, die wahrgenommenen Zentren entsprechen also keineswegs immer den theoretischen. Andererseits können skalentheoretisch atonale Tonfolgen einen eindeutigen tonalen Eindruck hervorrufen (ibid.).

(c) Über die bei dem Terminus Atonalität stets implizit mitvorausgesetzte Art der den Begriff konstituierenden Negation bestehen unterschiedliche Auffassungen. Sieht man von den Fällen ab, in denen (wie etwa bei Schönberg und anderen [vgl. unten, II. (2)]) der Tonalitätsbegriff so weit gefaßt wird, daß eine Negation überhaupt nicht möglich erscheint (zumindest nicht, ohne den Begriff des Tones bzw. Klanges aufzugeben), so ist anzunehmen, daß vor allem im umgangssprachlichen Gebrauch zumeist der logische Negationsbegriff zugrundegelegt wird; d. h., von einer mus. Struktur oder bestimmten Teilen von ihr gilt, daß sie entweder tonal seien oder aber atonal. Diese dichotomische Auffassung wird nur selten bewußt reflektiert und nur gelegentlich zur Sprache gebracht, wie etwa in folgendem definitorischen Postulat:

V. Ernst, *Zum Begriff d. Tonalität*, Kgr.-Ber. Lpz. 1966: Bei einer Definition der Tonalität kommt es auf die explizite Bestimmung von solchen Grundvorschriften an, die zum Kriterium einer dichotomischen Einteilung von musikalischen Vorschriftensystemen in „tonale“ und „nichttonale“ erhoben werden können... (66).

Dichotomie impliziert, daß es ein Drittes nicht gebe, und überdies, daß auch eine Steigerung nicht möglich sei. Letzteres spricht L. Kupkovič in polemischem Zusammenhang explizit aus:

Die Rolle d. Tonalität im zeitgenössischen u. zeitgemäßen Komponieren, in: *Zur „Neuen Einfachheit“ in d. Musik*, Studien zur Wertungsforschung XIV (Wien u. Graz 1981): Mehr atonal als atonal gibt es nicht. Mit dem Erreichen der vollständigen Atonalität ist auch die Entwicklung vom Tonalen zum Atonalen... beendet (91).

Nur vereinzelt wird ein Weder-Noch (vgl. auch unten, IV. (3)) bzw. ein Sowohl-Als-auch von Tonalität und Atonalität in Erwägung gezogen. Mit Bezug auf die Enharmonik als Unterscheidungskriterium konstatiert beispielsweise C. Dahlhaus für Intervalle:

Atonalität – neutrale oder doppeldeutige Chromatik (Musik u. Altar XV, 1963): ...um die musikalische Wirklichkeit genauer beschreiben zu können, [muß man] außer dem Gegensatz zwischen tonal determinierten und atonal neutralen Intervallen oder Tönen noch andere Phänomene berücksichtigen, die man... als unentschiedene, verblaßte und doppeldeutige Ton- und Intervallbestimmung bezeichnen kann.
Indifferente, unentschiedene Chromatik ist weder ein leerer Begriff, dem keine musikalische Anschauung entspricht, noch ein Zeichen nachlässiger musikalischer Wahrnehmung, sondern ein Phänomen, das sich bei abwartendem Hören zeigt oder sogar aufdrängt (10 f.).

H. Federhofer bestreitet dies:

Zu Carl Dahlhaus „Atonalität – neutrale oder doppeldeutige Chromatik“ (loc. cit.): ...Beispiele atonaler Musik [kommen] überhaupt nicht zur Sprache... Eine doppeldeutige Chromatik im Sinne von C. Dahlhaus gibt es nicht (140b).

Ein Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Tonalem und Atonalem sieht A. Schnittke in der von ihm häufig verwendeten Akkordik des Doppeldreiklanges, worunter er etwa das gleichzeitige Erklingen eines Fis-dur- und eines g-moll-Dreiklanges versteht, deren Grund- und Quinttöne jeweils im Kleinsekundabstand liegen, deren Terzen jedoch zusammenfallen:

Ja, sie [sc. diese Akkordik] kommt [bei mir] sehr oft vor. Weil sie für mich immer ein Übergang ist aus der Tonalität in die Atonalität. Der beste Übergang... ist dieser Doppeldreiklang. Warum: er hat keine bestimmte tonale Funktion. Wenn wir die üblichen Übergänge nehmen, dann sind sie immer entweder mehr tonal oder mehr atonal, und dieser hier ist gleichzeitig tonal, weil er ein Dreiklang ist, und er ist schon unsicher, weil die Prim und die Quint gespalten sind (J. Hansberger, *Alfred Schnittke im Gespräch über sein Klavierquintett u. andere Kompos.*, Zs. für Musikpädagogik VII, 1982, H. 20, 45).

Auch A. Forte spricht von tonal-atonalen Strukturen und unterzieht bestimmte Stellen von A. Bergs *Wozzeck* sowohl einer tonalen, an Schenkerschen Methoden orientierten, wie auch einer atonalen, mit pitch-classes operierenden Analyse:

Tonality, Symbol, and Structural Levels in Berg's ‚Wozzeck‘ (MQ LXXI, 1985): The presentation of a twelve-tone row within this tonal-atonal structure makes it a most unusual hybrid (494).

Th. W. Adornos Überlegungen zu Beginn der 1930er Jahre bestehen zwar noch prinzipiell auf der dichotomischen Scheidung von Tonalität und Atonalität; mit dem Begriff des kontinuierlichen Übergangs aber entfernen sie sich vom logischen – bei ihm als mathematisch bezeichneten – Negationsmodell und nähern sich dem zweiten wichtigen Modell für Negation, dem der Polarität:

Atonales Intermezzo? (Anbruch XI, 1929): Es wird zudem das Ohr – ganz schwierige Grenzfälle wie den letzten Skrjabin ausgenommen – allgemein am Phänomen unmittelbar unterscheiden können, wo man es mit funktionell oder funktionslos, mit tonal oder atonal zu tun hat. Gewiß ist zwischen beiden der Grenzübergang kontinuierlich. Aber die Scheidung von zwei Sphären künstlerischer Verfahrungsweise, die sich ja nicht nach Definitionen, sondern in Geschichte bilden, kann überhaupt nicht mathematisierend vollzogen werden, sondern nur durch Bestimmung extremer Begriffe, auf die das dazwischenliegende Material interpretiert wird. Die Scheidung von tonal und atonal ist trotz aller einsichtigen Problematik der Begriffe festzuhalten (*Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 95).

Das Polaritätsmodell, d. h. die Entfaltung einer Wesenheit nach zwei entgegengesetzten Richtungen, ist bei J. M. Hauer spätestens seit 1923 bestimmend geworden. Der zweiten Auflage seiner Schrift *Vom Wesen d. Mus.* (Bln u. Wien 1923) fügt er den Untertitel *Ein Lehrbuch d. atonalen Musik* hinzu und erweitert die Vorbemerkung um eine Tabelle, bei der er die Polarisation tonal – atonal mit einer Reihe weiterer Polaritäten zusammenfaßt (3; vgl. unten, II. (4), → *Tonalität* III. (1)). Eben diese Tabelle stellt er

auch einem Artikel *Atonale Musik* (Mk XVI, 1923/24) voran, in dem er den Begriff des Pols ausdrücklich verwendet:

Zwei Pole gibt es im musikalischen Leben des Menschen, innerhalb deren sich jede denkbare Musik... bewegen muß. Diese beiden Pole halten die Welt (nicht nur die musikalische) in den Angeln, sie sind das „Maß der Dinge" (103).

Eng mit Polarisierung verbunden sind sowohl die Vorstellung einer graduellen Abstufung (atonal ist nunmehr ein Adjektiv, von dem sinnvollerweise Steigerungs- und Vergleichsformen gebildet werden können) wie auch die Vorstellung von Zwischenstufen, die teils mit eigenen Begriffswörtern, teils nur der Sache nach unterschieden werden können. Ein bemerkenswerter Fall für den Gebrauch des Komparativs von atonal – sonst meist nur zum Vergleich zwischen verschiedenen Entwicklungsstufen der Musik, zwischen verschiedenen Werken oder zwischen verschiedenen Abschnitten innerhalb desselben Werkes verwendet – findet sich in einer Formulierung R. Brinkmanns im Kontext der Genese eines Einzelwerkes:

Die George-Lieder 1908/9 u. 1919/23 – ein Kap. Webern-Philologie, in: *Webern-Kongreß*, Beitr. 1972/73 (Kassel 1973): Offenbar hat Webern die George-Lieder, als er sie in den zwanziger Jahren endlich publizieren konnte, auf dem Hintergrund seiner inzwischen entwickelten Kompositionsprinzipien gewissermaßen ‚atonaler' gemacht (49).

Eine besonders ausführliche Zusammenstellung von möglichen begrifflichen Zwischenstufen zwischen Tonalität und Atonalität, allerdings ohne den auf Schönberg zurückgehenden, bereits oben zit. Terminus der „schwebenden Tonalität" aufzugreifen, verzeichnet eine Tabelle bei W. Berry:

Structural Functions in Music (Englewood Cliffs, N.J. 1976): „Absolute" atonality? / Atonality as a relative tendency? / Irrelevant tonality? / Multitonality? Pantonality? / Tonal flux extinguishing, or severely attenuating, tonal function? / Tonal flux with broad, prevailing tonal unity / Extended (expanded) tonality / Tonality of quasi-functional manifestations / Conventional (major-minor) tonality / Tonality of ambivalent conventions / Tonality of modal conventions / Purely melodic tonality / Primitive („pedal") tonality (172).

Eine quantitativ beliebig fein differenzierbare Abstufung zwischen den Polen würde der Vorschlag von H.-P. Reinecke erlauben, den mathematisch-statistischen Begriff des Korrelationskoeffizienten auf die Tonalitäts-/Atonalitätsproblematik anzuwenden. In der Diskussion im Anschluß an sein Referat *Zum Begriff d. Tonalität* (Kgr.-Ber. Lpz. 1966) führt er aus:

Ich möchte... etwas zur Erleichterung der Unterscheidung der Begriffe „Tonal", „Atonal" und „Nichttonal" beitragen. Hier hilft uns wahrscheinlich das Konzept des Korrelationskoeffizienten weiter. Korrelationen können positiv sein, z. B.: bei totaler Identität ist der Korrelationskoeffizient $r = +1$. Es gibt den Gegensatz davon, das ist die total gegensätzliche Korrelation, $r = -1$, das heißt, zwei Merkmale sind miteinander korreliert, sie stehen miteinander in Verbindung, aber gegensätzlich. Dazwischen gibt es die 0-Korrelation, das heißt, die zwei Merkmale haben nichts miteinander zu tun (92).

Die Idee eines stufenlosen, darüber hinaus auch quantitativ meßbaren Übergangs zwischen Tonalität und Atonalität ist hier eher theoretischer Art, wird aber mus. Realität bei bestimmten Computerprogrammen, die regelbasiert mus. Strukturen erzeugen und bei denen die Tonalität dieser Strukturen ein frei einstellbarer Parameter ist (→ *Parameter* III.), der beliebige (Zahlen-)Werte annehmen kann, wie z. B. der Parameter „Harmonic Cohesion" in Cl. Barlows Kompositionsprogramm für „çoğluotobüsişletmesi" (vgl. id., *Bus Journey to Parametron*, Feedback Papers 21-23, 1980: „The subject touched on here [sc. im Kap. „2 The parameters – a closer look" d. Abschn. „2 *central parameter II*: harmonic cohesion" u. „3 about priority, desirability, probability, randomness and frequentness"] is tonality or the relative lack of it" (16)).

Neben der Idee eines quantitativ kontinuierlichen Übergangs enthält der Vorschlag Reineckes mit seiner Unterscheidung zwischen atonal und nichttonal Elemente einer dritten Art von Negation, die man als dialektische bzw. bestimmte Negation bezeichnen kann und deren wichtigstes Merkmal neben dem Moment des Aufhebens das des Aufbewahrens bestimmter Aspekte des Negierten ist. H. Pfrogner beruft sich auf Adornos *Philosophie d. neuen Musik* (1949; Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 28), um Atonalität grundsätzlich als bestimmte Negation von Tonalität zu definieren:

Die Zwölfordnung d. Töne (Zürich, Lpz. u. Wien 1953): ...Atonalität l e b t ja einzig daraus, Tonalität zu n e g i e r e n, „sie ist" – nicht allein „unter den gegenwärtigen Bedingungen", wie Th. W. Adorno allzu einschränkend annimmt –, sondern von Natur aus zur „bestimmten Negation verhalten" (61).

Die von Pfrogner herangezogene Stelle ist allerdings nicht geeignet, Adornos Auffassungen zu belegen. Überhaupt sind bei Adorno, für den der Begriff des Materials und dessen dialektische Bewegung zentral sind, einfache Formulierungen der Art, wie sie etwa das von Pfrogner Zitierte unterstellt, eher selten. Ein Beispiel wären Adornos Ausführungen zu bestimmten Akkorden von Schönbergs opus 15:

Zu d. Georgeliedern (1959): In der Tat handelt es sich um das erste Werk in freier Atonalität unterm Primat dessen, was zuvor Dissonanz hieß...
...Sprengen die Georgelieder die Tonalität, so sind sie doch allerorten von deren Bruchstücken durchsetzt... Ihre neuen Klänge leisten die bestimmte Negation der alten; diese aber, etwa die kahlen, unvermittelten Dreiklänge und Quartsextakkorde im Schlußstück, sprechen in ihrem letzten Augenblick noch einmal selber (*Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 413).

Ebenfalls auf Adorno bezieht sich H.-Kl. Metzger bei seiner Bestimmung von Atonalität als dialektisch

negierter Tonalität (vgl. unten, II. (1)(d)):

Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, in: *Berichte. Analysen*, Die Reihe V (Wien 1959): Das alpha privativum bezeichnet die Negation der Tonalität und wie, kraft solcher Negation, atonale Musik wiederum auf die Tonalität sich beziehe: ausgesparte Tonalität gleichsam. Das ist dialektisch genug und hat angesichts von Schönbergs Oeuvre alle Dignität des Begriffs; sagt Adorno atonal, so würde ihn verfehlen, wer nicht mithörte, wie in der Negation das Negierte zugleich aufgehoben ist (43);
Was in der Kunst überhaupt Sinn hat, mißt sich an der Abweichung von einem Gegebenen... Außerhalb dieser Dialektik aber verliert das Wort atonal jeden Sinn (44).

Für jene atonale Musik, bei der die bestimmte Negation der Tonalität noch erkennbar ist, schlägt R. Gerlach sogar eine eigene Bezeichnung, nämlich „negierende Atonalität", vor:

Musik u. Jugendstil d. Wiener Schule 1900-1908 (Laaber 1985): Den Begriff einer negierenden „Atonalität" anzuwenden, bietet sich an, wo die negierte Tonalität selbst noch erkennbar ist. Die Negation sieht sich zu einer gewissen Einseitigkeit gezwungen, da sie Front bildet. Entsprechend sind in Schönbergs George-Lied [op. 14, Nr. 1] Quartenakkorde so häufig wie in älteren Liedern Dreiklänge (114).

Fr. Neumann begreift zwar Atonalität ebenfalls als dialektische Negation von Tonalität, steht jedoch bestimmten Anwendungen der Hegelschen Dialektik kritisch gegenüber und verweist unter der Überschrift *These – Antithese – Synthese* am Beispiel des Fortschrittsbegriffs auf mögliche Fehler in der Legitimation von Atonalität:

op. cit. (1955): Dem Schlagwort von der Atonalität ist die Antithese an die Stirn geschrieben...
...Hier sei nur auf eine häufige Fehlerquelle im dialektischen Denken hingewiesen: d i e e n t l e e r e n d e A n t i t h e s e. Diese greift bei einer falschen Folge an und nimmt von daher den Schein der Berechtigung (26).

Ein dialektischer Negationsbegriff ist schließlich auch die Voraussetzung dafür, daß die doppelte Negation sich von der einfachen, unnegierten Form unterscheidet. Einen solchen Begriff von doppelt negierter Tonalität, bezogen auf kompositorische Tendenzen der 1980er Jahre, verwendet H. Sabbe:

Die Sprache wiedergewonnen? Fragmente zur Tonalität im jüngsten Jahrzehnt (MusikTexte, H. 14, 1986): Nachdem die Neu-Tonalisten... sich selbst identifizieren, indem sie sich von Atonalität und Serialität abheben, identifizieren sie die Neu-Tonalität als europäische Musikgeschichte...
Solange die „neue Tonalität" sich (polemisch!) als Überwindung von Atonalität, als A-Atonalität versteht, reiht sie sich in die historische Folge ein, und wird von vornherein zu einem Stück europäischer Musikgeschichte (35 a).

(d) Für den Begriff Atonalität zeigen sich Unterschiede auch hinsichtlich der ihm jeweils zugrundeliegenden bzw. ihn begleitenden MUSIKÄSTHETISCHEN UND ALLGEMEINTHEORETISCHEN VORSTELLUNGEN. Die damit verknüpften Fragestellungen, die seit den 1920er Jahren die Diskussion um Atonalität begleiten und bei denen sich für jede der möglichen Positionen und Gegenpositionen Belegstellen nachweisen lassen, sind nahezu vollständig bereits in B. Bartóks Aufsatz *Das Problem d. neuen Musik* (Melos I, 1920) versammelt: die Frage, ob der Übergang zur Atonalität einen Bruch darstelle oder kontinuierlich erfolgt sei (107), die Frage nach möglichen Gesetzmäßigkeiten in atonaler Harmonik – differenziert nach intuitiver Erfaßbarkeit harmonischer Logik einerseits und deren Formulierbarkeit in Regeln andererseits – (108), die Frage nach der Stilreinheit, d. h. der Legitimität der gleichzeitigen Verwendung tonaler und atonaler Mittel (108 f.), die Frage nach den Konsequenzen des Aufgebens tonaler Mittel für Symmetrie und Form (109), die Frage nach der Notwendigkeit von Tonsystemen, die über Temperatur und Zwölfteilung der Oktave hinausgehen (110), und – damit zusammenhängend – die Frage nach einer adäquaten Notation (ibid.). Es ist bezeichnend, daß bei Bartók als einem Komponisten die bei Musikrezipienten und -ästhetikern häufig anzutreffende und meist in wertender Absicht gestellte Frage nach dem Verhältnis von Gefühl und Intellekt bei atonalem Komponieren nicht vorkommt, auch nicht die Verwendung der Begriffe Fortschritt oder Reaktion in diesem musikästhetischen Zusammenhang, wohl aber die Frage nach der Einschätzung der Bedeutung des Obertonphänomens und damit einer bestimmten Form von Natur, die als quasi unveränderliche einen Gegenbegriff zur sich wandelnden Geschichte bildet (109 f.; vgl. dazu auch seine weiter unten zit. Ausführungen).

Daß Tonalität eine Erscheinung ist, die sich aus den natürlichen Gegebenheiten des physikalischen Phänomens der Obertöne und bestimmten Eigenschaften des menschlichen Gehörs ergibt bzw. sich durch sie zumindest legitimieren läßt, zählt zu den gängigen musiktheoretischen Vorstellungen jenes Zeitraumes, die im Falle atonalen Komponierens zur Stellungnahme herausfordern. Bereits sehr früh äußert sich daher A. Schönberg im Rahmen seiner *Harmonielehre* (Wien [1911] [3]1922) aus gegebenem Anlaß zu diesem Problem und bezieht eine äußerst differenzierte Position. Wohl bedient er sich aus didaktisch-pragmatischen Gründen der Theorie der Obertöne, unterstreicht jedoch, daß neben den Faktoren „Ton" und „Ohr" auch jener, den er „Empfindungswelt" nennt, zu berücksichtigen sei: „Vom Zusammenwirken dieser drei Faktoren hängt alles ab, was in der Musik als Kunst empfunden wird" (15). Eben dieser letztere „entzieht sich einer schärferen Kontrolle so sehr, daß es wohl leichtfertig wäre, sich auf die wenigen Vermutungen, zu denen die Beobachtung Raum hat, ...zu stützen" (16). Daher scheint es ihm „unhaltbar, aus einer der [drei] Komponenten, etwa aus dem Ton allein, alles ableiten zu wollen, was die Physik der Harmonie ausmacht" (15).

Nur wenige Autoren halten auch für den Begriff der

Atonalität an der Theorie der Begründbarkeit durch die Obertonreihe fest. H. Tiessen, der diese Möglichkeit zumindest andeutet, kritisiert an Schönberg, daß er diesen theoretischen Weg selbst nicht weitergegangen sei:

Der neue Strom (Melos I, 1920): Die Kernfrage der Tonelemente kristallisiert sich zum Problem der „Tonalität". Dieses Zentralisierungsprinzip fußt auf dem Verhältnis des ersten zum zweiten Obertone, von „Tonica" und „Dominante"... Nur einige nächstverwandte Klänge hat man ausgewählt und als tonalitätbildend zusammengefaßt, alle sonstigen Klangmöglichkeiten aber von diesem Zusammenhange ausgeschlossen. Die weiter entlegenen Tonverbindungen nannte man atonal und entrechtete sie vollständig (6);
Schönberg macht der bisher herrschenden Musiktheorie den berechtigten Vorwurf, daß sie nur die ersten drei Obertöne des Tones berücksichtige..., anstatt weiter zu suchen und die übrigen Obertöne unterzubringen. Positiv jedoch folgt er nicht dieser selbstgezogenen Richtlinie... [er] gibt... den Gewinn wieder preis, den seine kritische Einsicht gebracht hatte, und verzichtet auf den Ausbau der naturgegebenen tonlichen Verwandtschaftsbeziehungen. Dieser Widerspruch in ihm geht so weit, daß er allen Ernstes den Gedanken eines Quartensystems erörtert, das dem Naturvorbilde ganz aus dem Weg geht... (7).

Von Tiessen unterscheidet sich Schönberg auch hinsichtlich des Naturbegriffes, den jener hier weitgehend mit dem Sachverhalt der Obertöne identifiziert. Natur ist bei Schönberg hingegen in diesem Zusammenhang nicht nur die physikalische äußere Natur, sondern auch die vorstellungsmäßig-gedankliche innere, wobei er eine eindeutige Abstufung in der Wertigkeit dieser beiden Möglichkeiten der Legitimation künstlerischer Entscheidungen sieht:

op. cit.: Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnachahmung. Aber bald ist sie Naturnachahmung im erweiterten Sinne des Begriffs, also nicht bloß Nachahmung der äußeren, sondern auch der inneren Natur... Auf ihrer höchsten Stufe befaßt sich die Kunst ausschließlich mit der Wiedergabe der inneren Natur (14).

Darüber hinaus kennt Schönberg auch den Begriff der zweiten Natur, der es erlaubt, geschichtliche Entwicklung und quasi unveränderliche Natur zu verbinden. Im Zusammenhang mit seiner (musiktheoretischen) Auffassung von der Dissonanzbehandlung führt er an,

daß unser Ohr heute nicht bloß von den Bedingungen, die die Natur ihm gestellt, sondern auch von denjenigen erzogen worden ist, die das inzwischen zu einer zweiten Natur erwachsene System [sc. der Dissonanzbehandlung] hervorgebracht hat (56).

Autoren, wie etwa J. Achtélik, die die Obertontheorie als zentrales erklärendes Prinzip benutzen, sehen Atonalität meist als grundsätzlich unmöglich bzw. als (vorübergehende) Verirrung an:

Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhetische Musiktheorie, Bd. II (Lpz. 1928): Die Natur hat unser Ohr so gebaut, daß es den Zusammenklang von Tönen der I., II. und III. Obertongruppe nur dann als „normalen" Zusammenklang aufnimmt, wenn die Anordnung der Töne dem Naturklang entspricht; ...die hohen Obertöne werden [von d. „Atonalisten"] nicht nur in die tiefsten Oktaven hinuntergezogen, ...sie werden obendrein in derselben Stärke... erzeugt als die Töne der ersten Gruppen. Wie soll da ein Fundament, eine Klanggrundlage, ein logisches Verhältnis der Töne vom Gehör erkannt werden?... Und dennoch, trotz des großen Geschreis, wird die Musik nicht atonal; sie kann es niemals werden, weil die Natur stärker ist als der eigensinnigste Mensch. Die Natur wird die mißbrauchten Obertöne wieder in ihr Abhängigkeitsverhältnis zum Fundamentalton zurückführen, sobald die Zeit der Gärung vorüber ist und die Menschheit beginnen wird, sich dieser „unnormalen", ganz sicher ins Pathologische hinüberspielenden Nervenreizungen zu – schämen (148 f.).

Es ist zu vermuten, daß sich bei all jenen Autoren, die der atonalen Musik Naturwidrigkeit unterstellen, jedoch ihren Naturbegriff dabei nicht explizieren, wie auch immer geartete Bezüge zur Obertontheorie nachweisen lassen. Ob auch noch bei nationalsozialistischen Hetzschriften mit ihrem Begriff der Entartung ein derartiger pseudo-wiss. Anspruch angenommen werden kann, ist kaum entscheidbar. Wenn H. S. Ziegler Atonalität auf Schönbergs „Harmonielehre" zurückführt (und damit nicht lediglich dessen Harmonik meint), so spricht die sich mit dieser Behauptung zeigende faktische Unkenntnis wohl eher dagegen:

Entartete Musik. Eine Abrechnung (Düsseldorf o. J. [1938]): ...wenn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundgesetze über den Haufen schmeißen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen...
Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet. Da die Atonalität zudem ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes (22 u. 24).

Eine Möglichkeit, die Obertontheorie, jedoch in bestimmter Negation, für die Erklärung atonaler Kompos. einzusetzen, sieht Metzger beim Spätwerk Weberns:

Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, loc. cit.: Fraglich..., ob in manchen ganz in ihre Sprachautonomie sich einschließenden Stücken des letzten Webern Tonalität eigens noch negiert ist... Das bezeichnet den Rand der Atonalität und zugleich den der Tonalität: die großen Septimen und kleinen Nonen, die in jenen Werken die letzten tonalen Spuren tilgen, liegen hart neben der Oktav, dem tonalen Indiz par excellence. Die Autonomie ist also noch hier dialektisch, Sache der Widerhaken. Sichtbar wird dabei freilich eine Atonalität, deren bestimmte Ne-

gation dem tonalen Resonanzsystem des Ohrs selber gilt (43).

Auf die Obertontheorie als begründendes Moment wird insbesondere dann verzichtet, wenn sich andere Prinzipien anbieten, seien es geschichtlich-gesellschaftlich argumentierende, seien es solche, die eine innere, sich entfaltende Logik der Tonsystematik annehmen. L. Kallenbach-Greller hält anfänglich am Obertonprinzip fest:

Das mus. Hören (Mk XVII, 1924/25): Ein neues System der Materialgestaltung ist die Atonalität. Sie geht ebenso wie die Tonalität von den Obertonreihen aus. Beide unterscheiden sich nur durch ihre verschiedene Lagerung der Tonzentren (275).

In ihrer geistesgeschichtlich-kulturphilosophischen, an Vorstellungen von W. Dilthey orientierten Arbeit *Geistige u. tonale Grundlagen d. modernen Musik im Spiegel d. Gegenwart u. Vergangenheit* (Lpz. 1930) hingegen stellt sie fest:

Irreführend ist der Versuch, die „Atonalität" aus dem physikalischen Phänomen der Obertontheorie abzuleiten, statt aus der geistigen Erkenntnisstufe und dem geistigen Bewußtsein, das dieses Bauprinzip wünscht (168).

Bartók, der die Obertontheorie als Erklärungsmodell für die atonale Harmonik letztlich für nicht geeignet hält, verzichtet aber nicht gänzlich auf sie, sondern integriert sie in sein geschichtliches Entwicklungsmodell, das sich allerdings noch vor der Phase der Gleichberechtigung der zwölf Halbtöne mit der Einführung der temperierten Zwölfteilung der Oktave vom Naturvorgegebenen entfernt:

Das Problem d. neuen Musik (loc. cit.): Das Wesen der atonalen Musik auf dem System der Obertöne zu begründen, erscheint mir nicht zweckmäßig. Wohl kann die Verschiedenheit im Charakter und in der Wirkung der Intervalle durch das Phänomen der Obertöne erklärt werden, doch gibt dieses in der Frage der freien Anwendung der zwölf Töne einen nur wenig befriedigenden Aufschluß. Der Entwicklungsprozeß zum Atonalen hin wäre vielleicht folgendermaßen aufzufassen: das mögliche Material der Musik besteht aus einer unendlichen Anzahl von Tönen verschiedener Höhe... Unser ideales Ziel ist nun: immer mehr Bestandteile dieses Materials in Kunstwerken als Mittel zu verwerten. Ursprünglich wurden auf Grund des Obertonsystems eine kleine Zahl von Tönen aus jener unendlichen Reihe als allein brauchbar ausgewählt: es wurde die diatonische Tonreihe gebildet, auf Grund des Obertonsystems in zwölf verschiedene Höhen transponiert und somit das ganze diatonische System gebildet. Bald stellte sich beim Drang nach Weiterentwicklung (nach freieren Modulationen) das Unzulängliche dieses Systems heraus; man griff zur Gewalt und vergewaltigte die Natur durch die Zwölfteilung der Oktave: so entstand das künstliche, temperierte Zwölf-Tonsystem... (109 f.).

Auf der Basis eines verallgemeinerten Tonalitäts- und mithin Atonalitätsbegriffes kommt es bei J. Yasser Ende der 1920er Jahre zu einer hypothetisch-spekulativen Extrapolation geschichtlicher Entwicklungsvorgänge (*A Theory of Evolving Tonality*, American Library of Musicology. Contemporary Series I, New York 1932; → *Tonalität* IV. (2)). Yasser begreift die diatonische Skala entgegen der üblichen Auffassung als zwölfstufig, nämlich als aus sieben regulären („*regular* degrees") und – als Voraussetzung für die Transponierbarkeit der Skala – fünf Hilfsstufen („*auxiliary* degrees") zusammengesetzt; sie gehe unter Verlust des Bezugs der Stufen auf eine Tonika und der Gravitation der Stufen untereinander in die zwölfstufige atonale, äquidistante Skala („chromatic scale" bzw. „atonal scale") über. Einen analogen Entwicklungsvorgang nimmt er für Vorformen der Diatonik an: Der von ihm so benannten infradiatonischen Skala, die er als aus fünf regulären und zwei Hilfstönen zusammensetzt ansieht, stehe eine siebenstufige Skala gegenüber, die er als „infrachromatic scale" bzw. „infra-atonal scale" bezeichnet. Für die den verschiedenen Skalen korrespondierenden Formen von Tonalität bzw. Atonalität sieht er darüber hinaus einen historisch-dialektischen Zusammenhang (daneben verallgemeinert er auch den traditionellen Polytonalitätsbegriff: es kommt zur Prägung des Ausdrucks „infra-polytonality" [346 u. 367]):

For if adoption of the dialectic method... is correct, ...Tonality... must... represent the Synthesis of a certain pre-existing and less complicated Tonality, which we may... call „Infra-Tonality," antithesized by a pre-existing, less complicated Atonality, which we will accordingly call „Infra-Atonality." (329).

Die (Hegelsche) Dialektik, die Yasser zufolge aus der These Infra-Tonalität mit ihrer Antithese Infra-Atonalität die Synthese Tonalität bildet, mache bei dieser nicht halt, vielmehr postuliert er als künftige Synthese von Tonalität und ihrer Antithese Atonalität eine Form von Tonalität, die er „supra-tonality" nennt. Ihr entspreche die „scale ‚12 + 7'", die „supra-diatonic scale". Bei diesen Synthesen werden jeweils die Summen der regulären und der Hilfsstufen der niedrigeren Ordnung von Tonalität zur Anzahl der regulären Stufen der nächsthöheren, während umgekehrt die Anzahl der regulären Töne der niedereren – aus Gründen der Transponierbarkeit der Skalen – zur Anzahl der Hilfstöne der höheren wird (114 f.). Nach beiden Seiten seien weitere Formen von Tonalitäten denkbar: die „sub-infra-tonality" („scale ‚2 + 3'") und die „hyper-supra-tonality", wobei letztere Fortsetzung mit der „ultra-diatonic scale" ihre Grenzen in einer nicht näher bestimmten Ununterscheidbarkeit der Töne finde (136, Anm.; auf die zu erwartenden Definitionen „scale ‚19'" als „supra-atonal scale" bzw. „hyper-supra-scale" als „scale ‚19 + 12'" verzichtet das Glossar des Buches). Yasser hält seine Entwicklungstheorie, die auch ein den jeweiligen Phasen der Tonalität entsprechendes verallgemeinertes Akkordsystem miteinschließt, – beispielsweise bei der Erklärung der Skrjabinschen Harmonik – gegenüber den gängigen Deutungsmodellen, die

sich auf die Theorie der Obertöne berufen, für überlegen (232 f.).
Geschichtliche Entwicklungstheorien sind jedoch nicht grundsätzlich an eine dialektische Betrachtungsweise, die in den 1980er Jahren insbesondere in Westdeutschland an Attraktivität verloren hat, gebunden. H. H. Eggebrecht etwa verwendet zur Erklärung der geschichtlichen Entwicklung hin zur Atonalität mit dem Modell der Informationsästhetik eine aus dem mathematisch-naturwiss. Bereich stammende Begrifflichkeit:

Musik im Abendland (München 1991): Man kann also sagen, daß die Atonalität... schon auf der Ebene des... informationsästhetischen Prozesses eine folgerichtige, sozusagen geschichtslogische Erscheinung darstellt... (758).

(2) A. Schönbergs Ablehnung des Begriffes Atonalität, die lange Zeit bestimmend bleibt für die Begriffsverwendung bei Autoren, die seinem Werk nahestehen, erklärt sich zweifelsohne aus dem journalistischen Sprachgebrauch, mit dem seine Kompos. ohne Ansehung dessen, was sich in ihnen mus. ereignet, als atonal bezeichnet und damit abgelehnt wurden. Als Reaktion auf diese Angriffe unterstellt Schönberg polemisch dem Terminus eine Bedeutung, die seine Verwendung widersinnig erscheinen läßt. Neben Webern überliefert auch Wellesz mündliche Äußerungen Schönbergs, die dem Wort atonal die Bedeutung „ohne Töne" unterstellen:

A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (15. 1. 1932): Schönberg macht sich sehr lustig darüber, denn „atonal" bedeutet „ohne Töne"; dies aber hat keinen Sinn (*Wege zur neuen Musik*, hg. von W. Reich, Wien 1960, 45); E. Wellesz, *The Origins of Schönberg's Twelve-Tone System* (Washington 1958): Schönberg himself called the term nonsensical. „Music without tones – what does that mean? The right expression," he said, „would be ‚a-tonical,' a music without the dominance of one tonic center." (4).

Ob das Wortverständnis, atonal hieße „ohne Töne", außerhalb der Umgebung Schönbergs überhaupt im Ernst verbreitet war, läßt sich kaum mehr rekonstruieren, jedoch kann man zu Beginn der 1930er Jahre verschiedentlich dem Hinweis begegnen, daß eben diese Bedeutung unzutreffend sei: „Weder ist Atonalität eine Musik ohne Töne, noch... anarchisch..." (Th. W. Adorno in seinem Vortrag *Das Problem d. Atonalität u. Arnold Schönberg* vom 13. 3. 1929 nach d. Ber. von Fr. Gennrich, ZfMw XIII, 1929/30, 61). G. Anschütz verweist diesen Wortgebrauch in den Bereich des Hypothetischen:

Abriss d. Musikästhetik (Lpz. 1930): Eine Kunstrichtung, die wirklich „atonal", also nicht tönend, trotzdem aber eine solche des Hörbaren wäre, kann man sich entsprechend manchen Tendenzen in der Gegenwart aus reinen Geräuschelementen zusammengesetzt denken (126).

Bei späteren gelegentlichen Wortverwendungen im Sinne Schönbergs ist zumeist ein direkter oder indirekter Bezug auf ihn und seine Schule gegeben. So beruht vermutlich die Behauptung von P. Boulez, daß das Wort Atonalität im Dtsch. keinen Sinn habe, da Ton dort Klang bedeute, auf der ungeprüften Übernahme von Äußerungen des Schönberg-Kreises:

Art. *Atonalité*, in: *Encyclopédie de la musique*, hg. von Fr. Michel, Bd. I (Paris 1958): ...*en allemand, le mot* [atonal bzw. atonalité] *n'a aucun sens* (Ton *voulant dire son*)... (301 b).

Und wenn K. Stockhausen ähnlich wie Anschütz versucht, für Geräuschmusik den Ausdruck atonal, d. h. Musik „ohne Töne", zu etablieren, so knüpft er explizit bei Schönberg an:

Elektronische u. instr. Musik (1958), in: *Berichte. Analysen, Die Reihe* V (Wien 1959): Daher ist auch Schoenbergs Allergie gegen den Begriff „atonale Musik" verständlich; heute erkennt man, daß dieser Begriff eine grundlegende Veränderung des musikalischen Materialbegriffs ankündigt: daß nämlich die Musik mit „Tönen" ein Spezialfall ist... In einer „atonalen" Musik kommen dann einfach keine „Töne" vor, sondern nur Schallereignisse, die man mit dem Sammelbegriff „Geräusche" bezeichnet... (54).

Für die umstandslose Gleichsetzung von atonal mit „tönelos" ist kein direkter schriftlicher Beleg aus Schönbergs eigener Hand bekannt geworden, wohl aber enthält seine 1921 in die erweiterte Auflage seiner *Harmonielehre* (Wien [3]1922) eingefügte Polemik gegen den Begriff indirekte Formulierungen, die dies nahelegen. Zwar definiert er dort, atonal „könnte bloß bezeichnen: etwas, was dem Wesen des Tons durchaus nicht entspricht", unterstellt aber zugleich einen Tonalitätsbegriff, der alles umfaßt, „was aus einer Tonreihe hervorgeht" und somit konsequenterweise auch nicht negierbar sei: „...atonal wird man irgend ein Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte" (487 f., Anm.). Trotz der Ablehnung findet sich in manchen späteren Texten Schönbergs eine wohl pragmatisch motivierte Verwendung des Wortes atonal bzw. Atonalität (nur gelegentlich gekoppelt mit einem Hinweis auf seine Einstellung zu diesem Begriff) unter Zugrundelegung eines Tonalitätsbegriffes, der dem üblichen der Zeit entspricht (so etwa in *Gesinnung oder Erkenntnis?*, in: *25 Jahre Neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Edition*, Wien 1926, 21 ff.).
R. Leibowitz vermeidet in seiner Schrift *Schœnberg et son école. L'étape contemporaine du langage mus.* (Paris 1947) durchgängig den inkriminierten Terminus und begründet dies u. a. mit dem Hinweis auf Schönbergs Ablehnung:

Cette étape, je ne saurais l'appeler autrement que: *La Suspension du Système Tonal*, le terme *atonal* étant tout-à-fait impropre. Schœnberg lui-même ne l'a jamais accepté... (87, Anm. 1).

Auch M. Bauer befaßt sich im Rahmen ihres Lexikonart. *Atonality* in breitem Maße mit Schönbergs

Einstellung zur Terminologie und macht sich dessen distanzierende Haltung durch ihre Schreibung des Terminus in Anführungszeichen zu eigen (O. Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York [5]1949, 79 a f.). Erst spät erfolgt der explizite Hinweis darauf, daß Schönberg das „Wort atonal... in einer sehr eigenwilligen (begriffsgeschichtlich schlicht falschen) Weise verstand" (Eggebrecht, *op. cit.*, 777).

(3) Trotz Schönbergs ablehnender Haltung wird der Begriff Atonalität von Gegnern wie Befürwortern der atonalen Musik in Ermangelung eines besseren zumindest akzeptiert:

Fr. Willms, *Paul Hindemith*, in: *Von neuer Musik*, hg. von H. Grues u. a. (Köln 1925): Atonal will nichts anderes besagen, als daß diese Musik nicht mehr tonal ist... (82);
G. Perle, *Schönberg's late Style* (MR XIII, 1952): ...Schönberg strongly disapproved of this term [sc. atonal]... However, usage has exhausted whatever pejorative implications the term once had, and I can see no reason why it should not continue to be used... (275, Anm. 2);
K. H. Ehrenforth, *Ausdruck u. Form. Schönbergs Durchbruch zur Atonalität...* (Bonn 1963): Da der Tatbestand der Liquidation der Tonalität im Sinne des Dur-Mollsystems einen treffenden Begriff erforderlich macht, ein solcher aber vorerst noch nicht geprägt werden konnte, ist die Bezeichnung „Atonalität" und „atonal" nicht zu umgehen (146, Anm. 5).

Neben Hauer, der aufgrund seiner eigentümlichen Definition des Ausdrucks (vgl. unten, II. (4)) den Begriff als der Sache adäquat empfindet, bezeichnen ihn spätestens seit Ende der 1920er Jahre auch andere Autoren teilweise sogar ausdrücklich als DER SACHE ANGEMESSEN:

J. M. Hauer, *Melische Tonkunst* (Der Auftakt V, 1925): Das Melos... ist das „Nicht"tonale, eben „A"tonale an sich, und daher ist auch die Bezeichnung „atonal" sachlich einwandfrei und richtig (13);
H. Joachim, *Neues Musik-Erleben* (Melos VIII, 1929): Man hat die Gemeinsamkeit gegenwärtiger Musikgesinnung... durch die sehr anschauliche Bezeichnung „atonal" recht glücklich und sinnvoll zum Ausdruck gebracht... (528);
Th. W. Adorno, *Atonales Intermezzo?* (Anbruch XI, 1929): Der Ausdruck ist nicht so schlecht wie man ihn macht: er stößt energisch vom Gewesenen und von der Konfusion mit Gewesenem ab (*Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 94);
H.-Kl. Metzger, *Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik*, in: *Berichte. Analysen*, Die Reihe V (Wien 1959): Einem so ehrwürdigen Slogan wie atonal geziemt's fast schon nachzutrauern (42);
Doch auch aus historischer Perspektive läßt das Recht des Worts zwingend sich retten, wie überhaupt im Begriff der Atonalität Geschichte und historisch invariante akustische Daten konvergieren (43).

(4) Die BEGRIFFSVERWENDUNG J. M. HAUERS ist in sich uneinheitlich (→ *Tonalität* III. (2)) und weicht mit ihren spezifischen Parallelsetzungen eines atonalen Pols der Musik mit Intervall, Klang, Geistigkeit, gleichschwebender Temperatur, Melos und Gesetz einerseits und eines tonalen Pols mit Ton, Geräusch, Natur, reiner Stimmung, Rhythmus und Konvention andererseits vom üblichen Sprachgebrauch erheblich ab. Kernpunkte für Hauers Verwendung des Begriffes Atonalität sind zum einen das Primat des (einstimmig) Melodischen in der Musik und zum anderen die Vermeidung der sich aus der Obertonreihe und aus der mit ihr verbundenen reinen Stimmung ergebenden Konsequenzen für die melodische Gestaltung und das mus. Hören, was er als eine Abkehr von der Natur hin zum Geistigen ansieht:

Vom Wesen d. Mus. (Lpz. u. Wien 1920): Die a t o n a l e Melodie aber nimmt ihren Ausgangspunkt nicht von den „natürlichen", „sinnlichen" Verhältnissen der Obertonreihe..., sondern vom I n t e r v a l l a n u n d f ü r s i c h in seiner rein geistigen, d. h. eben „musikalischen" Bedeutung. Jedem der Intervalle liegt... ein n u r dem betreffenden Intervall eignendes farbiges und rhythmisches Moment zugrunde, das eben die „geistige", „urmusikalische" Bedeutung dieses Intervalls in sich begreift (33 f.).

Hauers Überlegungen zur Aufhebung der Gesetze von Konsonanz und Dissonanz, von Auflösungen und Fortschreitungen sowie der Grundtonbezogenheit der Töne bewegen sich noch im Rahmen der üblichen Vorstellungen seiner Zeit. Dies gilt prinzipiell auch noch für seine emphatische Betonung der temperierten Stimmung als ein Moment der Überwindung von Natur hin zum Geistigen, aber nicht mehr für jenen Aspekt seines Verständnisses des Begriffspaares tonal/atonal, das er in *Vom Melos zur Pauke. Eine Einführung in d. Zwölftonmusik*, Theor. Schriften I (Wien u. New York [1925]) entwickelt: Als „rein tonale Musik" definiert er dort die ausschließliche Verwendung nur einer einzigen Tonhöhe (7); das Gegenteil sei, „immerwährend die zwölf wohltemperierten Töne einstimmig, ohne jedwede Betonung, jeden gleich lang und gleich stark abzuspielen oder abzusingen, also r e i n a t o n a l zu musizieren" (10). Da so definierte rein tonale bzw. rein atonale Musik zwar theoretisch denkbar ist, aber für Hauer ästhetisch unbefriedigend erscheint, greift er zum Modell der Polarisierung:

Die „a"tonale Musik ist eben auch eine „a"rhythmische und wir dürfen strenggenommen weder von einer rein tonalen noch von einer rein atonalen M u s i k reden, sondern nur von den beiden P o l e n der Musik (9 f.).

Jedoch genügt Hauer in Abweichung davon bei seiner eigenen Musik der bloße Sachverhalt, daß er beim Komponieren „vom atonalen, melischen Pol der Musik" ausgeht und sich „im Laufe der Arbeit zum tonalen, rhythmischen Pol" hinbewegt, um seine „Musik wohl mit Recht eine atonale, eine m e l i s c h e" zu nennen (10).

III. (1) Bereits ab Anfang der 1920er Jahre werden die qualitativ verschiedenen Formen von Atonalität auch begrifflich insbesondere DURCH BEIWÖRTER DIFFERENZIERT. Zwar konstatiert schon E. Wellesz, daß Schönbergs Atonalität aus der kontrapunktischen Denkweise resultiere und sich somit von harmonisch konzipierter Atonalität anderer Komponisten unterscheide, prägt dafür jedoch noch keine eigenen Begriffe:

Arnold Schönberg (ZIMG XII, 1910/11): Sie [sc. die Klavierstücke op. 11] sind atonal und heben den Begriff der Dissonanz auf. Das ist zwar auch bei den Werken der Neufranzosen der Fall, da sie aber von der Harmonik... ausgehen, Schönberg aber vom Kontrapunkt, kommt es zu ganz verschiedenen Resultaten (347 f.).

Eine solche Prägung erfolgt spätestens 1922, wenn P. Landormy den Begriff der Polytonalität für einen franz. Typus von Atonalität vorschlägt (vgl. unten, III. (3)), wobei er neben den nationalen Differenzen (die vor allem in den 1920er Jahren vielfach im Zusammenhang mit Atonalität diskutiert wurden – oftmals auch unter Einbeziehung ‚der Russen') vor allem auf die Unterschiede innerhalb der horizontalen Dimension abhebt:

Schönberg, Bartók u. d. franz. Musik (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): Aber es gibt verschiedene Arten der atonalen Schreibweise. Schönberg ist in seiner thematischen Erfindung selbst atonal; unsere Jungfranzosen hingegen stellen oft Melodien nebeneinander, die ganz offen tonal sind, aber verschiedenen Tonarten angehören, so daß man hier eine ganz andere Art der Atonalität vor sich hat, die man besser Polytonalität nennen könnte (142).

Hinweise auf Komponistennamen und Schulen werden ebenfalls zur Unterscheidung unterschiedlicher Ausprägungen der Atonalität herangezogen. So spricht beispielsweise P. Stefan von der „Atonalität etwa eines Schönberg" (*Neue Musik u. Wien*, Lpz., Wien u. Zürich 1921, 71) oder zitiert A. Heuß eine Zuschrift, die sich der Formulierung „‚atonal' im Schönbergschen Sinne" (*Auseinandersetzungen über d. Wesen d. neuen Musik*, NZfM XC, 1923, H. 17, 4) bedient, während H. Sabbe den Ausdruck „Varèsesche" Atonalität gebraucht (*Die Sprache wiedergewonnen? Fragmente zur Tonalität im jüngsten Jahrzehnt*, MusikTexte, H. 14, 1986, 31 b).
Eine Mittelstellung zwischen geographisch-nationaler und namentlicher Kennzeichnung bildet der Ausdruck „Wiener Atonalität" / „Viennese atonality" insofern, als die Ortsbezeichnung hier zugleich eine nur wenige Personen umfassende Gruppe – J. M. Hauer nicht stets miteingeschlossen – meint; er kommt sporadisch bereits Mitte der 1920er Jahre vor (P. Stefan, *Wozzek* [sic], *an Atonal Opera*, Modern Music III, 1926, Nr. 3, 39) und neuerdings wieder häufiger seit den 1970er Jahren (wohl weil er es erlaubt, die freie Atonalität der Schönberg-Schule beispielsweise von jener nun auch verstärkt ins Blickfeld geratenden amerikanischen zu differenzieren), etwa bei R. Brinkmann, *Schönberg u. George. Interpretation eines Liedes*, AfMw XXVI, 1969, 1, Sabbe, loc. cit., oder Fr. Lerdahl, *Atonal prolongational structure*, Contemporary Music Rev. IV, 1989, 65).
Adjektive zur Charakterisierung wesensmäßig verschiedener Atonalitätsformen verwendet H. Gutman:

Man trägt wieder Dur (Der Scheinwerfer IV, 1930/31, H. 14): ... Atonalität... [ist] ein Terminus, der mehrere Spielarten einer Erscheinung umschließt. Es wäre – versuchsweise – zu unterscheiden: eine koloristische Atonalität, eine lineare Atonalität, eine konstruktive Atonalität (10).

Als „extremes Gegenspiel" zur koloristischen Atonalität, die Gutman in der Klanglichkeit der expressionistischen Musik nach Debussy verkörpert sieht, faßt er die konstruktive Atonalität (11). Mit diesem Ausdruck belegt er die „12-Ton-Methode" Schönbergs und seiner Schüler (vgl. unten, III. (4)), während Kennzeichen linearer Atonalität, für die Werke des „mittleren Hindemith" und „frühen Krenek" stehen, „die freie Entfaltung der melodischen Einzelstimme" ist; dabei wird „das vertikale Ergebnis ihres Zusammenklanges jedoch als sekundär und sozusagen zufällig" erachtet (14).
Ebenfalls einen mehr oder minder engen Bezug zu kompositionstechnischen Kategorien weisen die Adjektive und Zusammensetzungen bei den folgenden, in Auswahl genannten Prägungen auf:

diatonische Atonalität: „diatonic atonality" (R. D. Welch, *The Spring Season in Review. A Symphony introduces Roger Sessions*, Modern Music IV, 1927, Nr. 4, 28), „diatonische atonaliteit" in heptatonischem Rahmen (H. H. Badings, *Tonaliteitsproblemen in de nieuwe muziek*, Mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België, Klasse der schone kunsten XIII, Nr. 1, Brüssel 1951, 12) oder – bezogen auf Strawinsky – „il gusto *diatonico atonale*" (C. Prosperi, *L'atonalità nella musica contemporanea*, Rom o. J. [1957], 27);
distanzmodale (gebundene) Atonalität (W. Keller, *Hdb. d. Tonsatzlehre* I, Regensburg 1957, 310 u. 359);
dodekaphone Atonalität (Sabbe, *op. cit.*, 31 b);
expressionistische Atonalität (H. Danuser, *Die Musik d. 20. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VII, Laaber 1984, 21);
negierende Atonalität (vgl. oben, II. (1)(c));
mikropolyphone Atonalität (Sabbe, loc. cit.);
serielle Atonalität (ibid.);
12-Ton-Atonalität (Cl. Neumann, *Die Harmonik d. Münchner Schule um 1900*, München 1939, 47).

Hierzu zählen auch das weiter unten (III. (4)(b)) behandelte Paar „freie" und „gebundene" Atonalität sowie jene Adjektive und Zusammensetzungen, die – wie etwa „Dreiklangsatonalität" bzw. „triadic atonality" – im Zusammenhang mit der Anwendung des Atonalitätsbegriffes auf ältere Musik (vgl. unten, IV. (1)) vorkommen.
Von der seit Ende der 1960er Jahre nachweisbaren primär chronologischen Bestimmung „frühe Atonalität" ist trotz verschiedener Versuche, sie als einen bestimmten zeitlichen Abschnitt zu Beginn der freien Atonalität musiktheoretisch zu definieren, noch offen, ob sie nur gelegentlich auftritt oder ob sie sich

bereits zu einem feststehenden Terminus für bestimmte Werke der Wiener Schule entwickelt hat – wofür das Kompositum „frühatonal" etwa bei H. H. Eggebrecht (*Musik im Abendland*, München 1991, 759) ein Indiz wäre:

E. Budde, *Anton Weberns Lieder op. 3. Unters. zur frühen Atonalität bei Webern*, BzAfMw IX (Wiesbaden 1971): Die im Frühstadium der Atonalität entstandenen Kompositionen werden durch zwei Merkmale... charakterisiert; entweder sind sie von extremer Kürze, oder... an einen vorgegebenen Text gebunden (3);
M. Pfisterer, *Studien zur Kompositionstechnik in d. frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg*, Tübinger Beitr. zur Musikwiss. V (Neuhausen-Stuttgart 1978): Als ‚frühe Atonalität' [werden] in der vorliegenden Arbeit... jene Werke [Schönbergs] nach der Auflösung der Tonalität... [bezeichnet], die, im Unterschied zu den auf sie folgenden ‚athematischen' Arbeiten, noch unverkennbar motivisch integriert sind (51).

(2) Parallel zum Auftreten der Termini atonal/Atonalität sind Versuche zu beobachten, an ihrer Stelle Ersatzbegriffe zu verwenden bzw. zu etablieren, die sich in zwei grundsätzlich verschiedene Gruppen einteilen lassen, nämlich in solche, die lediglich den ursprünglichen Begriff hinsichtlich des Negationspräfixes bzw. des Grundwortes mehr oder minder variieren, und solche, die eine grundsätzlich andere Bestimmungsweise des gemeinten musiktheoretischen Sachverhaltes vornehmen. Innerhalb der ersten Gruppe, soweit nur das Präfix ersetzt wird, kann zwischen Formen unterschieden werden, die das in den meisten Sprachen mögliche alpha privativum durch das lat. oder durch die gewöhnlichen Negationspräfixe der jeweiligen Grundsprache substituieren, und solchen, bei denen durch die Art der Wortwahl weitergehende Aspekte als der des bloßen Negierens anzudeuten beabsichtigt ist. (Bisweilen, um etymologisierend den Charakter einer vorläufigen Bildung zu unterstreichen, werden die Wortbestandteile durch einen Bindestrich getrennt.) Zur ersten Untergruppe zählen beispielsweise im Dtsch.:

nontonal: A. Schönberg, *Wgr.*, Notiz über Adorno vom 21. 12. 1950, abgedruckt in: J. Maegaard, *Schönberg hat Adorno nie leiden können* (Melos XLI, 1974, 263 b);
nichttonal: J. Rufer, *Vorw. zur GA*, in: Arnold Schönberg GA, Abt. I, Reihe A, Bd. 1 (Mainz u. Wien 1966, X a, mit engl. Übers. „non-tonal", ibid., XVI a);
untonal: P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*. [I] *Theor. Teil* (Mainz 1937, 176); vgl. aber auch Werker 1898, oben, I. (1);

zur zweiten, bei der die Richtungs- bzw. Ortsvorstellungen überwiegen, aber auch chronologische Gesichtspunkte angesprochen sind:

antitonal: E. Mannheimer, *Stil u. Formwille d. modernen Musik in geistesgeschichtlicher Betrachtung* (Der Auftakt X, 1930, 266 f.); vgl. G. Adler 1911, oben, I. (1);
außertonal: H. Holle, *Das Musikfest in Donaueschingen* (Allgemeine Musik-Zeitung XLVIII, 1921, 585 b);
distonal: P. Carrière, *„Distonalität"* (ibid. XLVII, 1920, 343 a f.; nur als Substantiv);
extonal: Fr. H. Klein, *Die Grenze d. Halbtonwelt* (Mk XVII, 1924/25, 286);
extratonal: J. N. Tjulin, *Die Harmonik d. Gegenwart u. ihre historische Herkunft* (1963), in: *Probleme u. Konzeptionen. Aktuelle Arbeiten sowjetischer Musikwissenschaftler* (Lpz. 1977, 113; nur als Substantiv);
freitonal: siehe oben, II. (1)(a);
intertonal: J. N. Tjulin, loc. cit.;
nachtonal: E. Křenek, *Atonalität* (1936), in: *Über neue Musik* (Wien 1937, 49);
übertonal: W. Harburger, *Tonalität* (Der Auftakt X, 1930, 3; als Oberbegriff zu tonal und atonal); H. Stephani, *Zur Psychologie d. mus. Hörens*, Forschungsbeitr. zur Musikwiss. IV (Regensburg 1956, 1; im Sinne von atonal bzw. freitonal); vgl. dazu im Franz. métatonal (Cl. Ballif, *Introd. à la Métatonalité*, Polyphonie XI/XII, Paris 1956, 13; vermittelnd zwischen tonal und atonal);
vortonal: H. Scherchen, *Melos* (Melos I, 1920, 2); E. Křenek, loc. cit.

Für die hier in Auswahl genannten Adjektive sind auch meist die von ihnen abgeleiteten Substantive nachweisbar. Vergleichbare Bildungen kommen in fast allen anderen Sprachen vor. Manche Prägungen, wie A. Fortes „paratonal" (*The Structure of Atonal Music*, New Haven u. London 1973, IX) oder C. Prosperis „controtonalità" (*L'atonalità nella musica contemporanea*, Rom o. J. [1957], 14), haben in anderen als ihren Ursprungssprachen keine oder nur geringe Verbreitung gefunden bzw. blieben insgesamt singuläre Prägungen; spezifisch beispielsweise für den angelsächsischen Raum ist die Verwendung des Terminus „posttonal" – etwa bei R. Sessions in Kombination mit „pretonal" (*Harmonic Practice*, New York 1951, 296 f.) –, während er im Dtsch. bislang kaum Verbreitung fand: L. Kupkovič (*Die Rolle d. Tonalität im zeitgenössischen u. zeitgemäßen Komponieren*, in: *Zur „Neuen Einfachheit" in d. Musik*, Studien zur Wertungsforschung XIV, Wien u. Graz 1981, 92) versteht gar unter „posttonal" tonale Musik, die nach den 1920er Jahren komponiert wurde. Einige der genannten Ersatzbegriffe – und dies gilt auch für die folgenden – weisen neben der Funktion der reinen Substitution, die bisweilen mit leichten Akzentverschiebungen in der Bedeutung verknüpft sein kann, auch Verwendungsweisen auf, die mehr als lediglich stilistische Unterschiede postulieren: So etwa, wenn – wie oben, II. (1)(c) ausgeführt – zwischen atonal und nichttonal auch grundsätzliche inhaltliche Differenzen behauptet werden.
Bei den noch zu der ersten Gruppe der Substitutionsbegriffe zu zählenden Formen, die anstelle bzw. neben dem Präfix auch das Grundwort variieren, verdienen außer Prägungen wie „tonartlos" (Ph. Jarnach, *Die Musik u. d. Völker*, Melos VI, 1927, 64) oder „tonartfrei" (E. Křenek, *Ansprache an einem „Abend zeitgenössischer Musik"*, Der Auftakt XIV, 1934, 195), die Tonalität mit Tonartlichkeit identifizieren, insbesondere Bildungen hervorgehoben zu

werden, die in präzisierender Absicht den Wortbestandteil „-tonal" durch „-tonikal" bzw. „-tonalität" durch „-tonikalität" ersetzen (→ *Tonalität* II. (4)). In den Formen „außertonikal" (R. Mayrhofer, *Die organische Harmonielehre*, Bln u. Lpz. 1908, 209), franz. „a-tonique" (C. Saint-Saëns, *L'Anarchie Mus.*, Courrier mus. XIV, 1911, Nr. 1, 4) oder engl. „atonic" (E. Wellesz, *Schönberg and Beyond*, MQ II, 1916, 93) sind sie schon früh als selbständige Bildungen mit allerdings teilweise differierenden Bedeutungen nachweisbar (zur möglichen Verwechslung von franz. „atonique" und engl. „atonic" mit den sehr viel älteren gleichlautenden medizinischen bzw. linguistischen Fachausdrücken vgl. die Ausführungen von J. Deroux, zit. unten III. (3)). Den Aspekt der Präzisierung, der durch die Verwendung des Ausdrucks Atonikalität anstelle von Atonalität gegeben sei, spricht G. Anschütz explizit an:

Abriss d. Musikästhetik (Lpz. 1930): Atonal im buchstäblichen Sinne ist keine Musik. Dieser Begriff enthält nur etwas Intentionales, weshalb man statt seiner schon die Bezeichnung „nicht tonartlich" (atonikal) angewendet hat (126).

Verstärkt wieder seit den 1960er Jahren sehen Autoren wie beispielsweise K. von Fischer (*Der Begriff d. „Neuen" in d. Musik von d. Ars nova bis zur Gegenwart*, Kgr.-Ber. New York 1961, Bd. I, 194, Anm. 23) in dem Paar atonikal/Atonikalität die geeigneteren Ausdrücke, die frei von den negativen Konnotationen und den Mehrfachbedeutungen der Termini atonal/Atonalität sind, und verwenden sie in ihren Schriften konsequent an deren Stelle (auffällig etwa bei H. Oesch in seinem Beitr. *Schönberg u. d. russ. Avantgardisten um 1920*, in: *Ber. über d. 2. Kongreß d. Internationalen Schönberg-Ges.*, Wien 1986, 109 im Kontrast zu einem Zitat, aber auch zu den übrigen Kongreßbeitr.). Autoren wie S. Borris in einem Diskussionsbeitr. auf dem Symposion *Zum Begriff d. Tonalität* (Kgr.-Ber. Lpz. 1966, 97) oder Fr. Döhl (*Webern. Weberns Beitr. zur Stilwende d. Neuen Musik*, Berliner musikwiss. Arbeiten XII, München u. Salzburg 1976) verwenden, da sie wie Schönberg einen weitgefaßten Tonalitätsbegriff vor Augen haben, sowohl den Ausdruck atonal wie auch atonikal, jedoch mit Bedeutungsunterschieden: „Die dodekaphone Musik ist atonikal, nicht atonal" (Döhl, *op. cit.*, 16, Anm. 22). Borris verweist zusätzlich noch darauf, daß im Rahmen der Zwölftontechnik – in A. Bergs Violinkonzert etwa – „sogar Tonikales, im g-Moll-Bereich, vorhanden ist" (loc. cit.). Daneben gibt es auch noch vereinzelt Verwendungen, die atonikal nicht im Sinne von Nichtbeziehbarkeit auf eine Tonika, sondern im engeren Sinne als nicht die Tonika, d. h. die I. Stufe, repräsentierend verstehen, so daß bei rein tonaler Musik von atonikalen Anfängen, Schlüssen oder Reprisen gesprochen werden kann (L. Theiner, *Das Phänomen d. atonikalen Werkeröffnung in d. Klaviermusik von Ph. E. Bach bis R. Schumann*, StMw XXVIII, 1977, 115, Anm. 1 u. 3).

Weitere zu dieser Gruppe gehörende privative Formen wie „aharmonisch" – W. Abendroth, *Vom Werden u. Vergehen d. Musik* (Hbg 1949, 169) – oder ähnliches sind im Hinblick auf die Negation speziell der Tonalität meist eher unspezifisch, soweit sie nicht wie beispielsweise bei A. Schering bewußt in einer von atonal abweichender Bedeutung verwendet werden:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. 1919): ...diese Über- oder Anti-Musik ist da! Sie gibt vor, aharmonisch, arhythmisch, amelodisch, atonal zu sein, d. h. stellt sich bewußt außerhalb des geschichtlichen Zusammenhangs, indem sie die Voraussetzungen, die zu den bisherigen Begriffen von Harmonie, Rhythmus, Melodie, Tonart geführt haben, umwirft... (143).

Die zweite Gruppe der Ersatzbegriffe umgeht bei der Definition die Negation, die insbesondere von Schönberg beanstandet wurde: „Vor allem finde ich den Ausdruck ‚atonale Musik' höchst *unglücklich*. Wenn einer das Fliegen die ‚Nichtherunterfallkunst' nennte..., so gienge er ebenso vor" (*Hauers Theorien*, Notiz vom 9. 11. 1923, Original im A. Schoenberg Institute, Los Angeles). A. Riethmüller weist demgegenüber darauf hin, daß derartige privative Bildungen nicht grundsätzlich von Nachteil zu sein brauchen:

Stationen d. Begriffs Musik, in: *Ideen zu einer Gesch. d. Musiktheorie*, Gesch. d. Musiktheorie I (Darmstadt 1985): Martin Heidegger ist nicht müde geworden zu erläutern, daß der griechische Wahrheitsbegriff zu den privativen Ausdrücken gehört (ἀ-λήθεια als Entbergung, Un-Verborgenheit). Auch einer der Grundbegriffe der Musik des 20. Jahrhunderts, ‚A-Tonalität', enthält die Privation, und es wird nur durch die aktuelle Auseinandersetzung, in der der Terminus als schmähend-polemische Waffe benutzt wurde, verständlich, daß die Komponisten der Wiener Schule, auf die der Begriff hauptsächlich gemünzt war, die Schlagkraft der Privation nicht erkannten und den Begriff Atonalität ablehnten (62).

Innerhalb dieser zweiten Gruppe können Ersatzbegriffe, die auf der Vorstellung des gleichzeitigen Vorhandenseins aller bzw. vieler Tonarten beruhen, von solchen unterschieden werden, die in ihren definitorischen Elementen gänzlich ohne den Tonalitätsbegriff auskommen. Zur ersten Art gehört der von Schönberg selbst inaugurierte Terminus pantonal (*Harmonielehre*, Wien ³1922, 488, Anm.; zit. unten, IV. (2)), der später von anderen Autoren wie R. Réti (*Tonality – Atonality – Pantonality. A Study of some Trends in Twentieth Cent. Music*, London 1958) mit spezifischen Differenzen weitergeführt wurde. Zur zweiten gehören überwiegend im angelsächsischen Sprachraum entstandene und dort auch vorwiegend verbreitete Bildungen wie „pure chromaticism" (G. Dyson, *The New Music*, London o. J. [1924], 93), „contextual" (M. Babbitt, *Three Essays on*

Schoenberg. Moses and Aaron [1957], in: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, hg. von B. Boretz u. E. T. Cone, Princeton 1968, 53) oder „motivic" (Boretz, *Meta-Variations. Studies in the Foundations of Mus. Thought*, Diss. Princeton 1970, 425; teilweise wiederabgedruckt als *Meta-Variations, Part IV: Analytic Fallout (I)*, Perspectives of New Music XI, 1972/73, 153), wobei die beiden zuletzt genannten Begriffe darauf abheben, daß in der (frei)atonalen Musik über die ‚Richtigkeit' eines Tones kein vorgegebenes Harmoniesystem mehr entscheidet, sondern der werkspezifische kompositorische Kontext.

Neben den Ersatzbegriffen für die Termini atonal/Atonalität sind auch immer wieder umschreibende Formulierungen anzutreffen. In diesen Fällen kann der Nachweis, es handle sich um eine bewußte Vermeidung der inkriminierten Begriffe, bisweilen kaum erbracht werden: verschiedene Formulierungen tauchen bereits vor der Prägung bzw. dem allgemeinen Bekanntwerden des Atonalitätsbegriffes auf oder werden zusammen mit den Termini atonal/Atonalität lediglich aus Gründen einer stilistischen Abwechslung verwendet. Aus der Vielzahl der Beispiele, die vornehmlich den Modus des Übergehens in die Atonalität durch die in den gewählten Bestimmungswörtern mitschwingenden bildlichen und wertenden Vorstellungen differenzieren, seien genannt:

Absage an alles, was bisher Tonalität... hieß / Abstrahieren von allem, was wir Tonalität... nennen: W. Schrenk, *Aus d. Berliner Konzertsälen* (Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920, 91 a u. 19 b);
Aufgabe der Tonalität: O. Besch, *Die mus. Weiterentwicklung im Sinne Schönbergs* (Allgemeine Musik-Zeitung XLI, 1914, 868 a);
Aufgabe der Tonart: A. Webern, *Schönbergs Musik*, in: *Arnold Schönberg* (München 1912, 37);
Aufhebung / Überwindung der Tonalität: A. Rosenzweig, *Die Barockoper als Gegenwartsproblem* (Melos IV, 1924, 160);
Aufhebung des Tonalitätsprinzipes: B. Bartók, *Arnold Schönbergs Musik in Ungarn* (Musikblätter d. Anbruch II, 1920, 647);
Auflösung der Tonalität: H. Leichtentritt, *Die Quellen d. Neuen in d. Musik* (Melos I, 1920, 29);
Durchbrechung des tonalen Prinzips / Durchbrechungsversuche des Tonalitätsgesetzes: H. Mersmann, *Noch einmal: mus. Futurismus* (Allgemeine Musik-Zeitung XLVII, 1920, 219 a f.);
Liquidation der Tonalität: K. H. Ehrenfort, siehe oben, II. (3);
Liquidierung der Tonart: H. H. Stuckenschmidt, *Stil u. Ästhetik Schönbergs* (SMZ XCVIII, 1958, 99);
Loslösung von der Tonalität: J. Horenstein, *Verklärte Nacht* (Pult u. Taktstock IV, 1927, 24);
Preisgabe der Tonalität: L. Welker, *Arnold Schönbergs Op. 11* (Mk XII, 1912/13, 109);
Sprengung der Tonalität: E. Schmid, *Studie über Schönbergs Streichquartette* (SMZ LXXIV, 1934, 3);
Suspendierung des tonalen Systems: R. Leibowitz, siehe oben, II. (2); ferner R. Brinkmann zu einem Wortspiel A. Schönbergs mit suspendierter Tonalität (*Widmung über Widmungen*, in: *Neue Musik u. Tradition*, Fs. R. Stephan, Laaber 1990, 463 f.);
Verzicht auf die Tonalität: P. Riesenfeld, *Ästhetische Anmerkungen zu Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire"* (Allgemeine Musik-Zeitung XL, 1913, 3 b);
zersetzte Tonalität: W. Krug, *Die neue Musik* (Erlenbach 1920, 57);
Zerstörung der Tonalität: H. S. Ziegler, siehe oben, II. (1)(d).

Auch bei den umschreibenden Formulierungen lassen sich Fälle belegen, in denen explizit – ähnlich wie bei den einfachen Ersatzbegriffen – ein terminologischer Unterschied zwischen Umschreibung und umschriebenem Begriff anzuzeigen beabsichtigt ist. So zieht H. Müllich in seinem Lehrbuch *Klang-System. Neue Methoden d. harmonischen Analyse – Neue Tonsatz-Perspektiven. Theor. Teil* (Bln 1986) aus dem Umstand, daß sich Atonalität als „Materialbegriff... auf jegliche Musik des 20. Jahrhunderts, in der Tonalität aufgegeben ist", beziehe, als Stilbegriff hingegen „nicht mehr als Oberbegriff für verschiedene Schreibweisen unseres Jahrhunderts, sondern speziell für die Musik der Wiener Schule" (52) gebraucht werde (vgl. unten, III. (4)(a) u. (c)), die Konsequenz einer Neuprägung: Atonalität als Materialbegriff, d. h. „die Gesamt-Palette der Stile, die auf Tonalitätsbezug verzichten", soll mit dem „Ausdruck *nichttonal-orientiert*" erfaßt werden (ibid.).

(3) Mit dem Aufkommen der Termini POLYTONAL und POLYTONIE/POLYTONALITÄT treten diese insbesondere im franz. Schrifttum spätestens seit 1921 in Relation zu dem Gegensatzpaar Tonalität/Atonalität. Von drei prinzipiellen Möglichkeiten eines begrifflichen Verhältnisses von Polytonalität und Atonalität ist jene, die beide Begriffe als Gegensätze – untereinander, aber auch in bezug auf Tonalität – auffaßt, die häufigste (→ *Polytonalität* II. (1)). So plädiert J. Deroux für den Begriff der polytonalité anstelle des zu jener Zeit ebenfalls üblichen der polytonie (und zwar aus Analogiegründen: für die der „polytonie" entgegengesetzten Ausdrücke „monotonie" und „atonie" bestünde im Franz. die Möglichkeit einer Verwechslung ihrer musiktheoretischen Bedeutungen mit ihren umgangssprachlichen, nämlich der Monotonie bzw. der Ton(us)losigkeit/Erschlaffung) und formuliert dabei den Gegensatz von Polytonalität und Atonalität:

La Musique Polytonale (RM II, 1921, Nr. 11): A *polytonie* s'opposent: *monotonie* et *atonie*, dont le sens usuel prêterait à confusion. Voilà pourquoi *polytonalité* paraît préférable: *monotonalité* et *atonalité* ne sauraient avoir d'autre signification que technique (251, Anm. 1).

Wie Deroux – „Pourtant, s'il s'agit d'associer des tonalités différentes, il faut que le principe *tonal* soit respecté" (251) – betonen auch andere Autoren, daß die Polytonalität der Tonalität näherstehe als der Atonalität:

D. Milhaud, *Paris u. unser „Pierrot lunaire"* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): Er (sc. Schönberg) ist heute atonal und wir sind polytonal; unser oft so stark „dissonanter" Satz läßt sich doch immer irgendwie auf tonale Gestaltungen zurückführen (44).

Die zweite Auffassungsmöglichkeit hingegen, daß Polytonalität eine spezielle Form der Atonalität sei, ihr also untergeordnet, wird zwar ebenfalls zu Beginn der 1920er Jahre formuliert – etwa 1922 von P. Landormy unter gewissen Vorbehalten (zit. oben, III. (1)) –, findet jedoch kaum Anhänger, obwohl zumindest, wie G. Albersheim betont, sich vom Standpunkt des Hörens her gesehen Argumente für eine derartige Ansicht anführen lassen:

Das Raumerlebnis in tonaler u. atonaler Musik, in: *Die Natur d. Musik als Problem d. Wiss.*, Mus. Zeitfragen X (Kassel 1962): Richtig verstanden, sind auch „bitonale" und „polytonale" Musik atonal, wenn ihr Tonsatz auch äußerlich durch eine Überlagerung von Elementen zweier oder mehrerer tonaler Zusammenhänge zustande kommt. Denn wir können zwei oder mehr Harmonien oder Harmoniefortschreitungen nicht gleichzeitig erfassen, weil es unmöglich ist, daß wir an einem Zeitpunkt mehr als einen einzigen Standpunkt im Tonraum einnehmen könnten (85).

Ein Primat des Hörens (und die enharmonische Umdeutung der Notation) bildet für E. Ansermet die Voraussetzung dafür, etwa die Atonalität von Schönbergs op. 11 als Polytonalität zu erklären (vgl. oben, II. (1)(b)):

Les fondements de la musique dans la conscience humaine (Neuchâtel 1961): ... Schönberg n'a jamais eu la moindre idée de la polytonalité; ... sa musique garde un sens pour l'auditeur au moins dans certains passages; et s'il en est ainsi c'est qu'il est, sans le savoir, dans la polytonalité, ainsi qu'on va le voire par un exemple extrait des *Drei Klavierstücke*, opus 11 [sc. T. 1 – 11 von Nr. 1] (509).

Diese dritte Möglichkeit einer Relation von Atonalität und Polytonalität, ihre – zumindest partielle – Gleichsetzung, hatte auch H. Leichtentritt in der 3. Auflage seiner *Mus. Formenlehre* (Wiesbaden 1927) für eben dieses Beispiel, jedoch unter vom Hören absehenden theoretischen Gesichtspunkten, aufgegriffen. Er zerlegt den mus. Text in jeweils für sich betrachtete Einzelstimmen, die dann ihrerseits bestimmten Tonarten zugeordnet werden können, so daß er – möglicherweise angeregt durch Schönbergs terminologischen Vorschlag der Poly- bzw. Pantonalität (zit. unten, IV. (2)) – behaupten kann:

Von A t o n a l i t ä t kann keine Rede sein, allenfalls von P o l y t o n a l i t ä t, dem Zusammenklingen verschiedener Tonarten ... Es ergibt sich also eine phrygische Hauptmelodie, begleitet von *h* moll und *cis* moll melodisch. Der eigentliche Störenfried ist das *gis* im Baß. Man braucht es nur mit *g* zu vertauschen, um zu bemerken, wie alle vier Stimmen sich ganz friedlich einigen, im Rahmen der anerkannten Tonalität, im Sinne von *G* dur. Das Gesamtergebnis bei Schönberg ist ein durch *Gis* gestörtes *G* dur (440 u. 442).

Eine Wiederaufnahme des Konzepts polytonaler Erklärung von Atonalität findet sich in jüngerer Zeit bei K. L. Hicken, der den Begriff der fusionierten Bitonalität entwickelte (*Schoenberg's ‚Atonality': Fused Bitonality?*, Tempo CIX, 1974, 28; erstmals entfaltet in seiner Diss. *Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the „Introduction" of Schoenberg's ‚Variations for Orch.'*, Brigham Young Univ. 1970, 3 u. 7 ff.).

(4) Die von J. M. Hauer und A. Schönberg entwickelten ZWÖLFTONVERFAHREN werden seit Mitte der 1920er Jahre in Verbindung mit dem Begriff Atonalität gebracht. In der überwiegenden Mehrzahl der Fälle wird dabei grundsätzlich vorausgesetzt, daß Kompos., die aufgrund ihrer Kompositionstechnik als Zwölftonmusik bezeichnet werden können (→ *Zwölftonmusik* II.), in ihrer musiksprachlichen Struktur auch als atonal zu gelten haben. Davon weichen Autoren ab, die insbesondere im Anschluß an Schönbergs Verwendung des Begriffes Tonalität diesen in einem erweiterten Sinne verstehen (vgl. oben, II. (2) u. III. (2)) und somit allgemein von Tonalität – etwa im Sinne des Vorhandenseins von Tonzentren oder ähnlichem – auch bei Zwölftonkompos. sprechen können. Hiervon sind jene Werke zu unterscheiden, in denen so komponiert wurde, daß die Bedingungen für Tonalität im engeren Sinne gleichermaßen wie für eine konsequente Anwendung etwa der Zwölftontechnik Schönbergscher Prägung erfüllt sind. Beides ist angesprochen in G. Perles terminologischen Überlegungen:

Serial Compos. and Atonality. An Introd. to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern (Berkeley u. Los Angeles 1962): ... there are certain ambiguities [sc. in d. Verwendung d. Terminus atonality], depending upon how one chooses to define „tonality." Contemporary musical developments have made it evident ... that the assumption of a twelve-tone complex does not preclude the existence of tone centers (7);
Further terminological difficulties arise from the fact that dodecaphonic music is not necessarily strictly atonal, and that it may be tonal either in the sense that traditional elements derived from the major-minor system are consistently employed, such as the triadic harmonies of the Berg *Violin Concerto*, or, in the general sense ..., through operations totally unrelated to traditional procedures (8).

(a) Zunächst wird der musiksprachliche Begriff Atonalität weitgehend SYNONYM MIT DEM KOMPOSITIONSTECHNISCHEN BEGRIFF ZWÖLFTONMUSIK verwendet, der seinerseits zum Zeitpunkt des öffentlichen Bekanntwerdens der Verfahrensweisen um 1924 in einer Vielzahl von Bezeichnungen mit unterschiedlichen Gewichtungen begriffliche Ausprägungen erfährt. Die synonyme Verwendung läßt sich bei Hauer unmittelbar belegen, wenn er in seinem Pro-

grammeinführungstext für Donaueschingen formuliert:

Zur Einführung in meine „Zwölftönemusik" (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924): Am reinsten klingt die Zwölftönemusik (die auch „atonale Musik" genannt werden kann) auf *wohltemperierten* Instrumenten... (196 a).

Wenn hingegen Schönberg in einem Text vom 12. 11. 1925 wie Hauer zum Ausdruck „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen" parenthetisch „unrichtig atonale K[omposition]. benannt" (unveröff., ohne Titel, 1; Original im A. Schoenberg Institute, Los Angeles) hinzufügt, so meint er damit keine Differenz zwischen (frei)atonaler und zwölftöniger Musik, sondern bekundet – wie auch analoge Formulierungen in seinem etwa zeitgleichen Beitr. *Gesinnung oder Erkenntnis?* (in: *25 Jahre Neue Musik. Jb. 1926 d. Universal-Edition*, Wien 1926, 29) nahelegen – lediglich seine Abneigung gegen den Ausdruck Atonalität.

Die synonyme Behandlung der Ausdrücke Atonalität und Zwölftonmusik läßt sich bis in die jüngste Zeit verfolgen. So stellt Th. W. Adorno 1962 für bestimmte Bereiche des Musiklebens fest, daß „der Terminus Zwölftonmusik undifferenziert für alles Nichttonale sich eingebürgert" hat (*Einl. in d. Musiksoziologie*, Wiederabdruck in: Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 329), wobei er jedoch konzediert: „dem Laien wird es schwerfallen, beim lebendigen Hören frei atonale und zwölftönige Kompositionen... zu unterscheiden" (328 f.). Bei der zu beobachtenden Gleichsetzung beider Begriffe ist überdies zu bedenken, daß nicht nur der Terminus Atonalität in mehrfacher Bedeutungsabstufung verwendet wird, sondern auch der Terminus Zwölftonmusik:

G. Perle u. P. Lansky, Art. *Twelve-note compos.*, New GroveD (London 1980): The term ‚12-note music' (or ‚dodecaphony') commonly refers to music based on 12-note sets, but it might more logically refer to any post-triadic music in which there is constant circulation of all pitch classes, including both the preserial ‚atonal' compositions of Schoenberg, Berg and Webern and the ‚atonal' compositions of Skryabin and Roslavets based on unordered sets of less than 12 elements... (XIX, 287 a f.).

Diesem Sprachgebrauch schließt sich beispielsweise E. Krenek an, der zu den wenigen gehört, die bereits vor dem 2. Weltkrieg mit Bestimmtheit darauf hinweisen, daß „Zwölftontechnik keineswegs ein der Atonalität koordinierter... Begriff" ist, da dieser der „tonsprachlichen Sphäre", jener „der Zone der Relation" angehöre (*Atonalität* [1936], in: *Über neue Musik*, Wien 1937, 51); Krenek schreibt nämlich anläßlich der Uraufführung eines seiner Werke Ende der 1980er Jahre:

Streichtrio in zwölf Stationen, op. 237 (Österreichische Musikzs. XLII, 1987): [In manchen] Partien... kristallisiert sich das Material in Zwölftonreihen, während sonst die sogenannte „freie Atonalität" vorherrscht, die natürlich auch dodekaphonisch ist, weil die zwölf Töne ja immer da sind (383).

(b) Nach dem Erscheinen von Adornos *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949) beginnt sich die UNTERSCHEIDUNG VON FREIER UND GEBUNDENER ATONALITÄT im Sinne von posttonaler, prädodekaphonischer Musik einerseits und Zwölftonmusik andererseits vor allem in der deutschsprachigen musikwiss. Literatur durchzusetzen. Die Verwendung des Adjektives frei zur Charakterisierung einer bestimmten Form von Atonalität läßt sich bereits Ende der 1930er Jahre bei [A.] E. Hull nachweisen, jedoch ist dem Kontext nicht sicher zu entnehmen, was durch das Adjektiv im einzelnen näher bestimmt werden soll, wenn es – bezogen auf Schönbergs mus. Entwicklung nach Vollendung des *Pierrot lunaire* – heißt:

Music. Classical, Romantic and Modern (London u. Toronto 1927): The finger pointed unmistakably in the direction of „abstract" music in free atonal (keyless) language... (312).

Möglicherweise ist damit sogar die Entwicklung zur Zwölftontechnik hin gemeint. Eindeutig auf die Reihentechnik mit Grundgestalten aus nicht allen zwölf Tönen bezogen ist Z. Lissas Verwendung des Ausdrucks freier atonaler Stil (im Unterschied zum „strengen atonalen Satz"):

Geschichtliche Vorform d. Zwölftontechnik (AMl VII, 1935): Die Grundgestalten können – doch müssen nicht – sich sämtlicher Töne der Zwölftonskala bedienen. Diese letzteren bilden den sog. freien atonalen Stil, die unvollkommene Zwölftonigkeit, im Gegensatz zum strengen atonalen Satz, dessen Voraussetzung die volle Zwölftonigkeit ist (17).

Darüber hinaus sei es ein Kennzeichen des freien atonalen Satzes, daß es auch „fremde, nichtmotivische Töne, analog den nichtakkordlichen Tönen in der tonalen Harmonik" (ibid., Anm. 2) gebe.

Eine nachdrückliche Verwendung des Terminus freie Atonalität bzw. des Ausdrucks frei atonal in jenem Sinn, wie er dann für die Zeit nach 1950 verbindlich wurde, findet sich 1942 in vier von Adornos für ein Lexikon vorgesehenen *Neunzehn Beitr. über neue Musik* (in: *Mus. Schriften V*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984). Unter dem Stichwort *Atonalität* wird die freie, nicht zwölftontechnisch gebundene Atonalität im wesentlichen mit dem „Expressionismus von Schönbergs mittlerer Phase" (57) identifiziert, von dem der Art. *Mus. Expressionismus* eine Werkliste bietet (62). Bemerkenswert ist die Einschätzung, daß „selbst in den Werken der freien Atonalität jedoch noch das ‚tonale' Prinzip des kleinsten Schritts, des Leittons" weiterwirke und daher „diese Werke einen Stil wirklich ‚reiner' Atonalität nicht auskristallisiert" (57 f.) hätten, was erst mit der Zwölftontechnik geschehe. Da die Lexikonart. postum zur Publ. gelangten, ging von ihnen keine terminologisch-begriffsnormierende Wirkung aus, was allerdings von der Veröff. des zeitlich bereits vor den Lexikonbeitr. entstandenen Schönberg-Kap. aus der *Philosophie d. neuen Musik* behauptet werden kann. Wie-

wohl dort nur an peripheren Stellen (Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 41, Anm. 2 u. 93, Anm. 28) vorkommend und überdies mit dem Ausdruck ungebundene Atonalität (61) abwechselnd, hat sich der Terminus freie Atonalität durch die besondere Gewichtung dieser Phase Schönbergs in Adornos Buch und die spezifische Wirkungsgeschichte dieser Publ. in der dtsch. musikwiss. Nachkriegsliteratur durchgesetzt (und teilweise auch in der angelsächsischen als „free atonality", seltener in der franz. als „la libre atonalité" bzw. „l'atonalité libre"). Gelegentlich begegnen auch die Schreibungen frei-atonal (H. Danuser, *Die Musik d. 20. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VII, Laaber 1984, 38, zugleich mit „frei atonal" verwendet, 37), freiatonal (R. Brinkmann, *Widmung über Widmungen*, in: *Neue Musik u. Tradition*, Fs. R. Stephan, Laaber 1990, 462) oder mit Anführungszeichen, um anzudeuten, daß ‚frei' nicht zugleich auch ‚ohne Gesetzlichkeit' bedeuten muß: „freie" Atonalität (Danuser, *op. cit.*, 38) bzw. „free" atonality (G. Perle, *Serial Compos....*, loc. cit., 1 u. 9 ff.).
Nicht im selben Maße hat sich (als Pendant zur freien Atonalität) die Formulierung der „an die Zwölftontechnik ‚gebundenen' Atonalität" (H. H. Eggebrecht, Art. *Atonalität*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 58 b) durchgesetzt: So prägt beispielsweise Fr. Neumann noch Mitte der 1950er Jahre hierfür den Begriff einer „f i x i e r t e n A t o n a l i t ä t" (*Tonalität u. Atonalität. Versuch einer Klärung*, Beitr. zu Gegenwartsfragen d. Musik I, Landsberg a. Lech 1955, 11), im außerdtsch. Sprachraum spielt sie so gut wie keine Rolle. Anfang der 1970er Jahre schwanken die Formulierungen: „dodekaphonische oder seriell gebundene Atonalität" etwa bei E. Budde (*Anton Weberns Lieder op. 3. Unters. zur frühen Atonalität bei Webern*, BzAfMw IX, Wiesbaden 1971, 1, Anm. 1) oder „reihengebundene Atonalität" bei R. Brinkmann (*Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, BzAfMw VII, Wiesbaden 1969, 2, Tabelle). In jüngster Zeit scheinen Bildungen, die das Adjektiv „gebunden" verwenden, wieder eher in den Hintergrund zu treten; eine sprachliche Besonderheit sind in diesem Zusammenhang H. Danusers „tonal gebundene" Zwölftönigkeit und seine Negation „nicht reihengebundene Atonalität", *op. cit.*, 130 bzw. 35).

(c) Da einerseits Ausdrücken wie reihentechnisch gebundene Atonalität eine gewisse Umständlichkeit eignet und andererseits mit Dodekaphonie bzw. Zwölftonmusik etablierte Begriffe bereitstehen, die im allgemeinen selbstverständlich Atonalität miteinschließen, somit freie Atonalität und Zwölftonmusik das bequemere Gegensatzpaar bilden, begegnet bei manchen Autoren insbesondere des angelsächsischen Sprachraums spätestens seit Mitte der 1960er Jahre eine GLEICHSETZUNG DER BEGRIFFE ATONALITÄT UND FREIE ATONALITÄT. Zwar ließ sich Adorno zufolge schon in den 1940er Jahren beobachten, daß der Begriff Atonalität ungern auf Zwölftonmusik angewendet wurde; ob dies seinen Grund darin hatte, daß deren „Bezogenheit auf die Grundreihe mit der auf eine Grundtonart" eine gewisse formale Ähnlichkeit besitze (Adorno, Art. *Atonalität*, 1942, loc. cit., 58), muß dahingestellt bleiben. Eine explizite definitorische Identifizierung von freier Atonalität mit Atonalität schlechthin jedoch erfolgt erst zwei Dekaden später:

R. Teitelbaum, *Intervallic Relations in Atonal Music* (Journal of Music Theory IX, Nr. 1, 1965): By „atonal" music we refer specifically to those works composed by Arnold Schoenberg, Anton Webern and Alban Berg between the years 1908 and 1923 (72).

Ebenso verfährt J. M. Dean in seiner Diss. *Evolution and Unity in Schoenberg's ‚George Songs', op. 15* (Univ. of Michigan 1971), wenn er im zweiten Kap. im Abschn. „VIII. Early Atonal Songs (1908–1909)", dem ein Abschn. „IX. Tone-row Songs (1933)" folgt, Atonalität als Stilbegriff auffaßt, wobei er ihn jedoch nicht ausdrücklich auf die Werke der Wiener Schule begrenzt:

...the term „atonal"... is a useful word to describe compositions which renounce a tonal center but are not serial (53 u. 55; hierauf vorab verweisend: 6, Anm. 10).

Die folgenden Beispiele für diese Gleichsetzung weisen zumindest auf die unterschiedlichen Möglichkeiten der Benennung hin:

P. N. Lohman, *Schoenberg's Atonal Procedures: A Non-Serial Analytic Approach to the Instr. Works, 1908–1921* (Diss. Columbus, Ohio 1981): ...this study deals with the change in idiom..., the result of which is commonly referred to as „free atonality," or simply „atonality." (1);
P. Lansky u. G. Perle, Art. *Atonality*, New GroveD (London 1980): A term which may be used in three senses: ...second, to describe all music which is neither tonal nor serial; and third, to describe specifically the post-tonal and pre-12-note music of Berg, Webern and Schoenberg (I, 669 b);
N. J. Schneider, *Harmonik nach 1900: Klangfindung u. Klangstruktur*, in: *Der mus. Satz. Ein Hdb. zum Lernen u. Lehren*, hg. von W. Salmen u. id., Innsbrucker Beitr. zur Musiklehre I (Innsbruck 1987): „Freie Atonalität" (oder einfach: „Atonalität") bezeichnet jene Musik zwischen 1900 und 1920, die sich von tonalen und sonstigen Organisationsprinzipien von Klängen befreit hat... (190).

IV. (1) Auf der Basis einer Einschränkung des Begriffsverständnisses von Tonalität insbesondere auf Dur-Moll-Tonalität kommt es spätestens seit Mitte der 1910er Jahre für den Terminus Atonalität bei verschiedenen Autoren zu ÜBERTRAGUNGEN AUCH AUF ÄLTERE MUSIK. R. von Ficker verwendet ihn im Zusammenhang mit einer Diskussion der Chromatik in Werken von C. de Rore:

Beitr. zur Chromatik d. 14. bis 16. Jh. (StMw II, 1914): Denn

die Unfähigkeit, den neu gewonnenen Akkorden diejenigen Beziehungen zu einander und zu der ursprünglichen Tonart des Satzes zu verschaffen, welche den Begriff der Tonalität in unserem Sinne bilden, führte zu den atonalen Gebilden der letzten Chromatiker, worauf die Richtung ein jähes Ende fand (29).

Obwohl H. Scherchen im programmatischen Vorwort der Zs. *Melos* den Begriff „vortonale Tonalitätsdurchbrechung" (zur Kennzeichnung von Musik vor Herausbildung der Dur-Moll-Tonalität im Unterschied zur atonalen Durchbrechung; zit. oben, II.) vorgibt, findet sich wenig später ein Titel wie *Antike Atonalität u. neue Tonalität* (G. Bas, Melos II, 1921, 245), dessen Formulierung auf die Redaktion bzw. den Übersetzer E. Lendvai zurückgehen dürfte, da im Art. selbst dem „antiken Tonalitätsbewußtsein" zwar ein „vortonal-labiler Zustand" zugeschrieben wird (245 f.), sonst aber der Terminus Atonalität darauf nicht angewendet wird. (In der Einl. des Art. wird ein Bezug hergestellt zu H. J. Mosers ebenfalls in dieser Zs. erschienenen Ausführungen zu einer Behauptung Lendvais, Atonalität finde sich in einem Werke L. Senfls, die Moser jedoch als Lesefehler entlarvte: *Ludwig Senfl als Atonalist?*, Melos I, 1920, 364 ff.) Die gelegentliche Anwendung des Atonalitätsbegriffes auf ältere im genannten Sinne vortonale Musik ist auch später immer wieder nachweisbar, häufig jedoch begleitet von Kommentaren, die auf das eher Ungewöhnliche der Begriffsverwendung verweisen:

A. Aber, *Mittelalterliche u. zeitgenössische Musik* (Der Auftakt IV, 1924): Rein musikalisch tritt in diesen Weisen [sc. im gregorianischen Choral] das „Überharmonische" – wenn ich nicht Mißverständnisse fürchtete, würde ich getrost schreiben: das Atonale – charakteristisch hervor (128);
A. Lorenz, *Atonale Strebungen im Jahre 1300* (ibid. IX, 1929): Bleibt aber der eine Wellenzug, ...der des Wechsels zwischen Homophonie und Polyphonie, in der Hauptsache maßgebend, dann ist zu erwarten, daß der Hang zur atonale[n] Heterophonie [heute] nicht allzulange dauern wird. Denn auch nach 1300 hat sich diese schnell überlebt (11);
D. Paque, *L'atonalité, ou mode chromatique unique* (RM XI, 1930): L'Atonalité n'est pas chose nouvelle... Les modes antiques... constituent une sorte d'atonalité avant la lettre... (136);
E. von der Nüll, *Die Entwicklung d. modernen Harmonik* (Diss. Bln 1931): Für diese letzteren... [deren tonales Auffassungsvermögen mit der klassischen Harmonielehre steht und fällt] müßte die vorklassische Klangwelt, insbesondere die des Mittelalters und der Exoten ebenfalls „atonal" sein... (86);
E. Pepping, *Stilwende d. Musik* (Mainz 1934): Man wird nicht behaupten können, daß die Musik etwa eines Josquin oder Palestrina schlecht klingt, obwohl sie zweifellos atonal ist (83);
E. Křenek, *Atonalität* (1936), in: *Über neue Musik* (Wien 1937): Ob man die vortonale Musik des Mittelalters auch atonal nennen will, ist Geschmackssache, rein logisch steht dem jedenfalls nichts entgegen (47).

Eine nachdrücklichere Auseinandersetzung mit dem auf die sogenannte vortonale Musik angewendeten Atonalitätsbegriff löste Anfang der 1960er Jahre E. E. Lowinsky aus, als er damit ein Entwicklungsstadium der Musik kennzeichnete, das nicht mehr modal und noch nicht tonal erklärbar ist:

Tonality and Atonality in Sixteenth-Cent. Music (Berkeley u. Los Angeles 1961): It is in the chromatic repertory of the second half of the sixteenth century that we meet with phenomena that cannot be understood either in terms of the old modality or in those of the newly emerging tonality, phenomena that are best described as „triadic atonality." (39).

Der Begriff triadic atonality, von L. Finscher mit Bezug auf Lowinsky als „Dreiklangsatonalität" ins Dtsch. übernommen (*Gesualdos „Atonalität" u. d. Problem d. mus. Manierismus*, AfMw XXIX, 1972, 2), bleibt nicht unwidersprochen. Neben anderen Rezensenten verweist insbesondere C. Dahlhaus darauf, daß einerseits im Hinblick darauf, was negiert wird, besser von Amodalität die Rede wäre (Mf XVII, 1964, 318 a); andererseits verkenne Lowinsky, „daß ‚Tonalität' außer einer systematischen auch eine historische Kategorie" sei (*Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität*, Saarbrücker Studien zur Musikwiss. II, Kassel 1968, 18):

Die Tonalität des 16. und die des 19. Jahrhunderts sind Stufen einer zusammenhängenden Entwicklung. Die „Atonalität" des 16. aber ist mit der des 20. Jahrhunderts durch nichts verbunden... „Atonalität" wird, von der Musik des 20. auf die des 16. Jahrhunderts übertragen, zu einem Sammel- und Verlegenheitsbegriff ohne Sachgehalt (ibid.).

Zumindest dieser von Dahlhaus genannte Vorwurf einer historisch-genetischen Zusammenhangslosigkeit gilt nicht, wenn Werke oder Werkteile klassischer oder romantischer Musik, die keinen Bezug auf eine Tonart mehr aufweisen, als atonal bezeichnet werden. Diese Art der Wortverwendung ist häufig im Kontext der Konstruktion einer Vorgesch. des Bruchs mit der Tonalität anzutreffen, der sich in den Werken der mus. Moderne ereignete. Je nach Art der zugrundegelegten begriffskonstituierenden Momente kann Atonalität dann bis hin zu J. S. Bach oder zu den Komponisten der Wiener Klassik vordatiert werden. Singulär ist eine Definition von Atonalität, für die bereits eine übermäßige Oktave zwischen zwei Stimmen in Bachs Invention d-moll, BWV 775 (Takt 29 ff.), oder die Einleitung zu W. A. Mozarts sogenanntem Dissonanzenquartett C-dur, K.-V. 465, Anlaß bietet, von (Prae-)Atonalität zu sprechen bzw. „ein atonales, chromatisches Gefüge" zu konstatieren (H. Curjel, *Der falsche Ton*, Melos XXXVI, 1963, 19b f.). Unüblich ist auch das Begriffsverständnis, das G. Schmückle zugrundelegt in der Absicht, Atonalität gegen nationalsozialistische Kulturpolitik zu verteidigen, und diese bereits bei Bach vorzufinden glaubt:

Zeitliches u. Ewiges. Die schaffende Freud – d. schaffende Leid. Kulturelle Betrachtungen eines Dichters (Stuttgart 1940): ...die nicht wissen, daß der große Johann Sebastian Bach atonal

war, hetzten mit diesem Worte ernste schöpferische Musiker...
Was ist so manchem das Wort „atonal" gewesen bis auf den heutigen Tag! Das Schlagwort, die Unwissenden aufzupeitschen wider den, dessen Welt umfassender ist als die eigene.
Alles große Neue hat den Menschen von je unangenehm in den Ohren geklungen, erschien ihnen atonal (232).

Auf einem Atonalitätsbegriff beruhend, der die unaufgelöste Dissonanz nicht zur Voraussetzung hat, sind Ausführungen, die – meist in sequenzartigem Zusammenhang – bei Mozart oder L. van Beethoven für zumeist recht kurze Abschnitte behaupten, daß sie nicht auf eine bestimmte Tonart festzulegen seien. So etwa H. Jalowetz für einen allerdings melodisch einstimmigen Abschnitt im Finale von Mozarts Symphonie g-moll, K.-V. 550 (Takt 125 – 134):

On the Spontaneity of Schoenberg's Music (MQ XXX, 1944): For a fleeting moment the sequence escapes from the gravity of diatonic (tonal) space and sets up a genuine chromatic (atonal) segment (387).

Auf eben dieses Beispiel, es analytisch vertiefend und um eines aus Beethovens Streichquartett a-moll, op. 132 (2. Satz, Takt 1 ff.) vermehrend, das einen vergleichbaren Fall melodischer Atonalität darstelle, bezieht sich F. László, der dabei von einer „atonalen Insel" spricht (*„Atonális sziget" Mozart G-Moll szimfóniájában*, Magyar Zene. Zenetudományi folyóirat XVIII, 1977, 402 ff.). Harmonische Atonalität konstatiert H. Erpf beim frühen Beethoven im ersten Satz der Klaviersonate C-dur, op. 2, Nr. 3 (Takt 224 – 231):

Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik (Lpz. 1927): Eine funktionelle Verknüpfung liegt während des Kettenablaufs nicht vor... Also „echte Atonalität bei Beethoven!" (158).

Einen Sonderfall von „Atonalität bei Beethoven" stellen von A. Schönberg überlieferte Äußerungen dar, die sich ausschließlich auf den Klangeindruck beziehen:

Rückblick (1949): ...ich [habe] manchen guten Musiker beim Anhören von Beethovens *Großer Fuge* ausrufen hören: „Das klingt wie atonale Musik." (*Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften I, hg. von I. Vojtěch, Ffm. 1976, 404).

Als Kuriosum kann gelten, wenn F. F. Finke (*Hába d. Harmoniker*, Der Auftakt VII, 1927) darauf aufmerksam macht, daß aus A. Hábas ungenauen Formulierungen bei der Tonalitätsdefinition mittels Tonleitern (vgl. oben, II. 1. (a)) gefolgert werden könne, „Bachs und Beethovens Musik [sei] ‚atonal', Schönbergs aber ‚tonal'!" (167).
Das früheste, nicht nur für kurze Ausschnitte atonale Stück sei G. Ligeti zufolge bei Fr. Chopin zu finden:

Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompos. (NZfM CLIV, 1993, H. 1): Spätestens seit Chopin ist die Modulatorik... so wuchernd, daß sich das feste tonale Rückgrat auflöst. Das erste atonale Stück in der Musikgeschichte ist vielleicht der *Prestissimo*-Schlußsatz der b-Moll-Sonate Chopins (23 b).

Im allgemeinen wird jedoch erst Fr. Liszts *Vierter Mephisto-Walzer* von 1885, der die Tonartlosigkeit im Untertitel trägt (*Bagatelle sans tonalité*), als erstes atonales Werk bezeichnet:

P. Badura-Skoda, *Chopin u. Liszt* (Österreichische Musikzs. XXXIII, 1962): Im „Unstern" z. B. gibt es tonal nicht mehr faßbare Dissonanzen, und die „Bagatelle ohne Tonart" dürfte überhaupt das erste atonale Stück sein (64).

W. Bloch, für den wie für viele andere Autoren „die Anfänge der Atonalität auf Richard Wagner" zurückgehen (*Neue Harmonielehre für d. Schulgebrauch...*, Graz u. Wien 1948, 78), spricht dabei durchaus von atonaler Harmonik und prägt hierfür eigens den Begriff der romantischen Atonalität (ibid.).

(2) Komplementär zur Anwendung des Atonalitätsbegriffes auf ältere Musik sind immer wieder von neuem unternommene Versuche zu beobachten, versteckte TONALITÄT INNERHALB VON ATONALITÄT nachzuweisen. Schönberg selbst hat mehrfach die Hoffnung geäußert, die Tonalität der als atonal bezeichneten Stücke werde sich im Laufe der Zeit erweisen:

Harmonielehre (Wien [3]1922): Zudem ist die Frage gar nicht untersucht, ob das, wie diese neuen Klänge sich schließen, nicht eben die Tonalität einer Zwölftonreihe ist... Wenn man durchaus nach Namen sucht, könnte man an: polytonal oder pantonal denken. Aber jedenfalls: vorerst wäre festzustellen, ob es nicht einfach wieder tonal ist (488, Anm.);
Probleme d. Harmonie (1927): Ich wäre nicht gezwungen, ich, der ich die Hoffnung habe, daß in wenigen Jahrzehnten die „Tonalität" der heute atonal genannten Gebilde begriffen wird: ich wäre nicht gezwungen, den Versuch zu machen, einen Unterschied anderer als gradueller Natur zu machen zwischen der Tonalität von gestern und der von heute. Im Grunde genommen ist vielleicht tonal nichts anderes als das, was man schon heute versteht, und atonal das, was man erst später verstehen wird (*Stil u. Gedanke*, loc. cit., 231).

Sieht man von den Fällen ab, in denen die durch die Zwölftonreihentechnik gestifteten Tonbeziehungen selbst bereits als Tonalität aufgefaßt werden (so wie etwa bei J. Rufer [*Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität*, Österreichische Musikzs. VI, 1951, 181]; → *Zwölftonmusik* II. (3)(c)), so ist für Nachweise ‚versteckter' Tonalität charakteristisch, daß sie – zumeist nur anhand kürzerer Einzelbeispiele – den für diese Auffassung zugrunde gelegten Tonalitätsbegriff zumindest teilweise explizieren. Den frühesten ausführlicheren analytischen Versuch, Tonalität in bestimmten Werken Schönbergs nachzuweisen, unternahm H. Leichtentritt Ende der 1920er Jahre am Beispiel der Klavierstücke op. 11 (*Mus. Formenlehre*, Wiesbaden [3]1927, 436 ff.) und op. 19 (*Schönberg and Tonality*, Modern Music V, 1928, Nr. 4, 3 ff.; dtsch.

in erweiterter Form als *Arnold Schönbergs op. 19*, Mk XXV, 1932/33, 405 ff.). Neben der Heranziehung des Erklärungskonzeptes der Polytonalität (vgl. oben, III. (3)) ist ihm dies möglich durch die Annahme, es handle sich dabei letztlich doch um zugrunde liegende tonale Strukturen, die allerdings verschleiert seien und die es lediglich bloßzulegen gelte:

Mus. Formenlehre: Das Nebeneinandergehen mehrerer Tonarten ist zu beobachten, von „Atonalität" jedoch wird nur derjenige reden, der Schönbergs verwirrende Zusammenklänge nicht zu entwirren und auf ihre tonale Basis zurückzuführen versteht (448);
Schönberg and Tonality: „Atonality" is only tonality in disguise, in a new and surprising variation which we must learn to understand and to interpret properly (4).

Da „Schönberg alles mögliche tut, um einfache Tonfolgen und Zusammenklänge in absonderliche und rätselhaft anmutende zu verwandeln" (*Mus. Formenlehre*, 437), müßten nur diese „Verkleidungsmanieren" (438) – etwa die Oktavversetzung von Tönen, das „Verschieben der Akkordtöne von der gewohnten Stelle an andere Punkte hin, ...verbunden oft mit willkürlicher Alteration, unaufgelösten Wechselnoten", oder das Verschweigen der Tonika (446) – rückgängig gemacht und gelegentlich enharmonische Verwechslungen vorgenommen werden, um die Tonalität wiederherzustellen.
Auch H. Erpf (*Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik*, Lpz. 1927) vermutet ganz allgemein, bei näherer analytischer Betrachtung werde es „sich herausstellen, daß das, was man Atonalität zu nennen pflegt, in seinem Auftreten sehr viel seltener ist, als man geneigt ist anzunehmen. Fast die ganze neuere Musik benutzt noch vielfach ‚tonale' Mittel" (70).
Wie Leichtentritt sieht auch E. von der Nüll (*Die Entwicklung d. modernen Harmonik*, Diss. Bln 1931) in Schönbergs op. 11 eine „tonale Konstruktion" (101) zugrunde liegen, hält jedoch die Angabe einer konkreten Dur- oder Molltonalität für unangemessen:

Daß mit der Bezeichnung „dmoll" in bezug auf diese Musik [sc. op. 11, Nr. 2] sehr wenig anzufangen ist, bedarf keines Kommentars... Richtig ist aber daran, daß d tonales Zentrum bedeutet (101 f.).

Auf der Basis eines vor allem skalenorientierten Tonalitätsbegriffes, der für die zwölf Töne der chromatischen Leiter zwanzig enharmonisch verschiedene Töne unterscheidet, ist es Fr. H. Hartmann möglich, von den ersten elf Takten von Schönbergs op. 11, Nr. 1 zu behaupten:

A Return to the Question of Atonality (StMw XXV, 1962): The analysis of the... passages, printed as models of atonal music, shows the harmonic lay-out and the tonal situation to be of great simplicity and clarity. ...the key of E exists throughout, its tonic is the central power governing all the melodic and harmonic aspects (249 f.).

R. Ch. Suderburg entwickelt in seiner Diss. eine analytische Methode, die sich an Schönbergs Begriff der tonalen Region und seiner Vorstellung von Pantonalität orientiert. Damit kann er im Unterschied zu den meist nur wenige Takte umfassenden tonalen Deutungen üblicherweise als atonal bezeichneter Werke einen größeren Werkteil – u. a. die gesamte zweite Szene von Schönbergs Monodram *Erwartung* – auf einen Zentralton beziehen:

Tonal Cohesion in Schoenberg's Twelve-Tone Music (Univ. of Pennsylvania 1966): In the following analysis it becomes clear that D is the tonal locus or focal point of the entirety of Scene II (130).

Seit Mitte der 1960er Jahre ist die Auseinandersetzung um die Tonalität in der Atonalität – wiederum mit Schönbergs frühatonalem Œuvre als zentralem Paradigma – gekennzeichnet von einer zunehmenden Verwissenschaftlichung; ältere Auffassungen werden jetzt vermehrt in die Diskussion einbezogen, definitive Lösungen zugunsten eines einheitlichen Tonalitäts- bzw. Atonalitätsbegriffes nicht mehr erwartet bzw. implizit vorausgesetzt, die primär tonalitätsorientierten Analysemethoden nach H. Schenker modifiziert eingesetzt und auch die Befunde von Werkskizzen und Vorstadien miteinbezogen:

W. Ogdon, *How Tonality functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1* (Journal of the Arnold Schoenberg Inst. V, 1981): This is not the first investigation of tonality in the Opus 11 of Arnold Schoenberg nor is it likely to be the last (169);
St. Larson, *A Tonal Model of an „Atonal" Piece: Schönberg's Opus 15, Number 2* (Perspectives of New Music XXV, 1987): This paper employs principles derived from the theories of Heinrich Schenker to offer a way of hearing the second song of this cycle as a piece that is „tonal" in some important respects (418);
H. Krebs, *Tonalität in Schönbergs „atonaler" Musik. Die Aussage der Skizzen* (Musiktheorie IV, 1989): Die Tonalität in der Skizze ist durchweg deutlicher als in der Endfassung (232 b).

Daneben ist auch weiterhin bei atonalen Werken sporadisch die Behauptung tonaler Elemente anzutreffen, wobei aus unterschiedlichen Gründen nähere analytische Erläuterungen ausgespart bleiben; in lexikalischem Zusammenhang etwa in einer Nebenbemerkung mit der paradox wirkenden Nennung einer bestimmten Tonart für atonale und zwölftönige Werke:

O. W. Neighbour, Art. *Schoenberg*, New GroveD (London 1980): ...unifying factors are observable [sc. in Schönbergs *Erwartung*], such as fixed pitch elements that turn upon a vestigial D minor (his favourite key throughout his life, whether in tonal, freely pantonal or serial composition)... (XVI, 712 b).

Im Rahmen des Tagesschrifttums etwa zitiert in einer Tonträger-Rezension T. R. Schulz den Komponisten D. M. Liang aus dem Begleitheft-Text:

Gepeinigte Seelen pflegen. New-Age Musik: der schönste Sound direkt neben d. Stille (Die Zeit, 10. 4. 1987): ...„heutzutage [können] die Menschen nicht mehr länger zu viel an Energie aufbringen..., um die Existenz der Tonalität in der atonalen Musik zu entdecken"... (29 c).

(3) Für bestimmte Kompos. G. Ligetis wird seit Ende der 1960er Jahre behauptet, daß ihre mus. STRUKTUREN ÜBER DIE DICHOTOMIE VON TONALITÄT UND ATONALITÄT HINAUSGEHEN. Im Zusammenhang mit seinen Kompos. *Requiem* (1963–1965) und *Lux aeterna* (1966) weist Ligeti darauf hin, daß die in diesen Werken vorkommende Harmonik weder tonal noch atonal sei. In einem 1966 entstandenen, erstmals als Programmblatt für eine Aufführung des *Requiems* in Köln im Januar 1967 gedruckten Text heißt es dazu ohne nähere Erläuterung:

Die Harmonik des gesamten „Requiems" zeigt den stilistischen Standort des Werkes: sie ist weder tonal noch atonal. Die Komposition liegt jenseits und außerhalb dieses historischen Antagonismus (zit. nach d. Fassung in: Wort u. Wahrheit XXIII, 1968, 313).

In einem nur in Schwedisch publ. Text von 1967 benennt Ligeti erstmals die in den beiden erwähnten Werken verwendete spezifische Technik untereinander unverbundener harmonischer Felder bzw. Flächen und das daraus resultierende Fehlen harmonischer Fortschreitungen und Verbindungen als entscheidend dafür, daß man diese Art Harmonik nicht verstehen kann, wenn man nicht von den Kategorien „tonal" und „atonal" absieht:

Lux aeterna. (1966) Kommentar, in: *Ligeti-dokument. Brev. Skizzer...*, hg. von O. Nordwall (Stockholm 1968): Denna „harmoniska-fält-teknik" är varken tonal eller atonal... Det förekommer inte heller någon harmonisk fortskridning eller harmoniska förbindelser, som kunde leda till etablerandet av en skenbar tonalitet. De harmoniska fälten vilar i sig själva, är inte sammanlänkade och deras relationer är statiska. ...menar jag också, att man inte kan förstå detta slags harmonik om man inte helt och hållet bortser från kategorierna „tonal" och „atonal" (130 f.).

Ligetis Übersetzung „aus dem (eigenen) Schwedischen" (Brief an d. Verf. vom 10. 4. 1994) lautet:

Diese „harmonische Feld-Technik" ist weder tonal noch atonal. Es gibt darin [im Stück] weder harmonische Fortschreitungen noch Akkordverbindungen, die irgend eine, wenn auch nur scheinbare Tonalität erzeugen könnten. Das harmonische Feld ruht in sich selbst, ist ohne jede Bindung [mit anderen solchen Feldern], die Zusammenhänge [dieser Felder miteinander] sind [völlig] statisch... Ich meine auch, daß man diese Art von Harmonik nur dann verstehen kann, wenn man von beiden Kategorien „tonal" und „atonal" absieht.

In einem wenig später verfaßten Text nennt Ligeti als Voraussetzung für die Negation der harmonischen Fortschreitung das mikropolyphone Ineinanderübergehen der harmonischen Flächen:

Auf d. Weg zu „Lux aeterna" (Österreichische Musikzs. XXIV, 1969): Diese harmonische Technik kann nur in einem vielstimmigen Satz verwirklicht werden: mit vier, fünf oder etwas mehr Stimmen könnte eine allmähliche Transformation nicht vonstatten gehen (84).

Seine kompositorische Entwicklung erlaubt es Ligeti später, auch mit einer geringeren Anzahl von realen Stimmen harmonische Vorgänge zu entwickeln, die sich der Dichotomisierung in tonal/atonal entziehen. W. Burde referiert aus der Hamburger Vorlesung des Komponisten im Februar 1989 mit Bezug auf dessen Werk *Continuum* für Cembalo:

György Ligeti. Eine Monographie (Zürich 1993): Die zugrundeliegenden Skalen seien halb diatonisch, halb chromatisch, man könne nicht sagen, es seien Cluster, auch nicht, daß sie tonal oder atonal seien, beobachtbar sei vielmehr ein dauerndes Changieren [folgt Notenbeispiel].
„Ich habe ab Lacrimosa des *Requiems*... nicht mehr in totaler Chromatik, sondern in einer Art nichttonaler Diatonik komponiert. Man müßte eine andere Kategorie finden." (178 f.).

Im einem Gespräch mit U. Dibelius über sein Horn-Trio verwendet Ligeti 1983 sogar den Ausdruck nicht-diatonische Diatonik, den er in nicht-tonale Diatonik korrigiert (*Ligetis Horntrio*, Melos XLVI, 1984, Nr. 1, 45 b u. 59 b, Anm. 11).
Ligetis Vorstellung eines Dritten, das über Tonalität und Atonalität hinausgeht, wird von verschiedenen Autoren weitergeführt:

H.-Chr. von Dadelsen, *Über d. mus. Konturen d. Entfernung...* (Melos/NZfM III, 1976): Im antifunktionellen, farblichen Charakter... kündigt sich ein neuer Typus musikalischer Sprache an, der jenseits von Tonalität und Atonalität steht (187 a);
H. K. Gruber, *György Ligeti – Ehrenmitglied des ÖKB* (Österreichische Musikzs. XLV, 1990): Hier [sc. im *Grand Macabre*] und in seinen jüngeren Werken wie etwa den Klavieretüden oder dem Klavierkonzert zeichnet sich für mich zudem noch eine Art a-tonaler Tonalität ab... (125).

Davon zu unterscheiden sind Formulierungen, die wohl mit „weder tonal, noch atonal" Inkonsequenz bzw. Unentschiedenheit signalisieren sollen, wie etwa in folgender Tageskritik:

Kl. Umbach, *Totenfeier mit Didjeridu* (Der Spiegel XLVII, Nr. 25 vom 21. 6. 1993): ...der Routinier Dreyfus [setzt] noch auf lauen Kuddelmuddel: „Nicht Dur, nicht Moll, nicht tonal, nicht atonal" (180 c).

Lit.: H. LANG, Begriffsgesch. d. Terminus „Tonalität", Diss. Freiburg i. Br. 1956, maschr.; Symposium: Zum Begr. d. Tonalität, Kgr.-Ber. Lpz. 1966; L. RICHTER, Schönbergs Harmonielehre u. d. freie Atonalität, DJbMw XIII, 1968; M. BEICHE, Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik", Freiburger Schriften zur Musikwiss. XV, München u. Salzburg 1984; M. DELAERE, Die Musikgeschichtsschreibung u. d. Neue, Brüssel 1991.

Hartmuth Kinzler, Osnabrück 1994

Augmentatio / Augmentation

lat. (mit der Nebenform augumentatio), Vergrößern, Wachsen, Wachstum, Vergrößerung, Vermehrung, übertragen: Steigerung, auch: Hinzufügung (so etwa im eigentlichen mathematischen Gebrauch: Zuzählung, Addition), Verbalabstraktum zu spätlat. und romanisch augmentare, das wiederum das Denominativ zu augmen(tum), von augere, darstellt;
ital. aumentatione, mit verschiedenen abweichenden Wortformen; span. aumentacion; engl. und franz. augmentation;
dtsch. Augmentation, Vergrößerung, Vermehrung.

Ohne in erkennbarer Verbindung zu den nachfolgend angeführten Bedeutungen von augmentatio stehend, sind in der von Hieronymus de Moravia (9. Jahrzehnt des 13. Jh.) überlieferten Fassung von Johannes de Garlandias *De mensurabili musica* die — im mus. Kontext damit sehr früh zu belegenden — Begriffskorrelate augmentatio-diminutio für die „Vortrefflichkeit" eines Klanges bzw. Tones („Nobilitatio soni est augmentatio eiusdem vel diminutio per modum superbiae, in augmentatione, ut melius videatur, in grossitudine, ut bene audiatur, in fictione, ut melius appetatur, in dimissione, ut spiritus recurventur", ed. E. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 96: 22) wahrscheinlich im rhetorischen Sinne im Anschluß an M. F. Quintilianus' Begriffspaar amplificatio-minutio (*Inst. oratoria* VIII, 4) zu interpretieren (→ *Diminutio* I.).

I. Unter augmentatio werden seit dem frühen 14. Jh. noch nicht streng terminologisch diverse Möglichkeiten einer Vergrösserung gegebener Notenwerte verstanden.

II. Innerhalb der Punctus-Lehre verweist punctus augmentationis auf die Verlängerung einer Note um die Hälfte ihres ursprünglichen Wertes.

III. In Abgrenzung zur früheren, noch unspezifischen Verwendungsweise (vgl. I.) bezeichnet augmentatio seit 1404 eine Notierungsart, bei der die geschriebenen Notenwerte in der Ausführung verdoppelt oder verdreifacht werden.

IV. Als Kompositionsprinzip meint der Begriff seit dem 18. Jh. die Imitation einer Tonfolge meist in verdoppelten Notenwerten.

I. Mit augmentatio (bzw. den entsprechenden Verben augere und augmentare) werden seit dem frühen 14. Jh. mit Beginn der Ars nova — abgesehen von der spezifischen Verwendung als Epitheton zu punctus (vgl. unten, II.) — zunächst noch nicht streng terminologisch diverse Möglichkeiten einer Vergrösserung gegebener Notenwerte benannt; zuweilen scheinen die Ausdrücke auch ganz vokabular eine Vermehrung der Notenanzahl anzuzeigen.
Philippe de Vitry spricht zweimal von augere (in Gegenüberstellung zu diminuere), zum einen im Blick auf die Minima, die (im Falle einer Alteration) nach Auffassung der „moderni" sowohl verkleinert als auch vergrößert werden könne, und zum anderen hinsichtlich der im Modus imperfectus vierwertigen Duplex longa, die sich weder vergrößern noch verkleinern lasse, außer bei Imperfizierung durch eine oder zwei Minimae:

Ars nova (zw. 1316 u. 1324/25): Sciendum est etiam quod secundum modernos, sicut minima potest diminui, sic potest augeri (CSM 8, 24: XV,15);
Duplex longa vero quatuor <valet tempora>, nec potest augeri nec minui, nisi per solam minimam vel per duas ... (25: XVII,9).

Im Zuge der immer differenzierteren Unterteilung des Tempus in der Ars subtilior werden vermehrt neuartige Notenformen zur Darstellung verschiedenster Proportionen eingeführt. Der (irrtümlicherweise Philippus de Caserta zugeschriebene) anon. *Tract. figurarum* (um 1375) gibt mehrere Beispiele für das Prinzip, durch Veränderung der ursprünglichen Notenform der Brevis und Minima eine Verlängerung (bzw. Verkürzung) von Notenwerten herbeizuführen. In diesem Falle ist „augmentatio" sowohl vokabular (im Sinne einer Vermehrung der herkömmlichen Notenwerte und der Anzahl der in einer bestimmten Zeitspanne erklingenden Noten) wie auch terminologisch (als Vergrößerung des ursprünglichen Notenwertes durch Veränderung der Notengestalt) zu deuten. So wird exemplarisch für das Diktum, daß — ähnlich wie etwas Perfektes durch Verkleinerung imperfiziert — etwas Imperfektes durch Hinzufügung vergrößert werde, die Brevis angeführt, die mit Kauda versehen eine Vergrößerung annehme:

Et sicut res perfecta per diminutionem imperficitur: sic simili modo res imperfecta per additionem augmentatur, verbi gratia: si brevis fuerit caudata a parte dextra superius vel inferius accipit augmentationem; quod non est dubium, sed multum clarum (CS III, 119 b);

darunter ist der selbstverständliche, jedenfalls vom Verfasser nicht als solcher bezeichnete Wechsel zur Longa zu verstehen, worauf später Fr. Gafori beim Exzerpieren eigens hinweist („non est dubium, quod [brevis] iam augmentationem accipit, quia longa efficitur", *Extractus parvus musice*, ed. F. A. Gallo, AMIS IV, Bologna 1969, 171).
An anderer Stelle des *Tract. figurarum* bezieht sich augmentatio wohl auf jene überwiegend von der Minima abgeleiteten ‚neuen' Notenformen, die zugleich nach oben und unten kaudiert sind (⸸ ⸸ ⸸ ⸸)

und eine Vergrößerung der zugrundeliegenden Minima (um das Doppelte, ein Drittel, drei Viertel und um die Hälfte) signalisieren. Im anon., um 1400 datierenden *Tractatulus de figuris et temporibus* (ed. F. A. Gallo, AMIS I, Bologna 1966), der eine Zusammenfassung dieser Ausführungen bietet und dabei ausdrücklich Philippus de Caserta als Autor jenes Traktats ausweist (81 ff.), begegnet augmentatio ebenfalls vokabular gebraucht: gegenüber dem eigentlichen Wert der vier Tempora („valor proprio ... temporum", 79) — gemeint sind damit die möglichen Verknüpfungen von (im)perfektem Tempus und (im)perfekter Prolatio — erreiche man eine „augmentatio" dieser Tempora dadurch, daß man anstelle der geschwärzten Minimae leere setzt, die durchweg von kürzerer Dauer als die ‚normalen' Minimae sind und von denen — mittels eines Vergrößerns in verschiedenen Proportionen („augmentare in proportio sexquitercia, dupla etc.") — mehr (bis zu 18) Minimae innerhalb des jeweiligen Tempus erscheinen können (79 ff.).

*

Exkurs: Mit den verschiedenen Wortformen um augere bzw. augmentare wird auf eher vokabulare Weise bezüglich der räumlichen Entfernung zweier Töne im Tonsystem die Erweiterung zugrundegelegter Intervallschritte oder -größen um einen chromatischen Halbton benannt, während man umgekehrt eine entsprechende Verkleinerung mit diminuere belegt (→ *Diminutio* I. Exkurs).
In der Musica ficta „vergrößert" im Hexachordum durum das ♭ rotundum bei absteigender Tonfolge die ‚normale' kleine Sekunde (c¹-h) in eine große (c¹-b) und im Hexachordum molle das ♮ quadratum bei aufsteigender Tonfolge die ‚normale' kleine Sekunde (a-b) in eine große (a-h):

Prosdocimus de Beld., *Contrapunctus* (1412): Item sciendum quod hec duo signa sunt signa totaliter opposita, eo quod modo opposito totaliter operantur, quoniam si sit in ascensu b rotundum sive molle ascensum diminuit, et ♮ quadrum ipsum augmentat. Si vero sit in descensu fit e contrario, quoniam tunc ♭ rotundum descensum augmentat et ♮ quadrum ipsum diminuit; et non addunt vel diminuunt ista duo signa nisi semitonium maius... (ed. J. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 76: 9—15).

Das Adjektiv augumentato wie das Substantiv augumento (neben dem Verb acrescere) gebraucht P. Aaron in Zusammenhang mit dem Kreuz-Vorzeichen (diesis), das ein Vergrößern (wie auch Verkleinern) des Raumes und Intervalles zwischen zwei Noten anzeigt:

Toscanello in mvsica (Venedig [1523] ²1529): Però è stato necessario stabilire una figura o segno per ilquale si habbia a dimonstrare al cantore qual sia la nota augumentata o diminuta, ilqual segno per generale uso é chiamato diesis, non intendere peroche nessuna nota cresca di ualore, ne diminuisca per forza di quel segno, ma solamente sano modo intendi, che tal segno dimostra lo augumento & diminutione del spatio ouero interuallo: perche questo segno ✕ non acresce, ne disminuisce la nota oltra al suo ualore: ma bene acresce, & disminuisce il spatio & interuallo tra nota & nota apparente in quanto a la imaginatione & operatione, ma non in quanto a la sua apparente locatione (f. N iiii).

In der Neuzeit beschränkt sich die Verwendung der entsprechenden Adjektivformen zur Bezeichnung derjenigen Intervalle, die um einen chromatischen Halbton größer sind als die reinen oder großen Intervalle (z.B. c-gis oder as-fis¹), vorzugsweise auf den franz. und angelsächsischen Sprachraum:

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825), Art. *Majeur*: Ces quatre genres [des intervalles] sont: *diminué*, *mineur*, *majeur* et *augmenté*. Les deux genres naturels sont le *majeur* et le *mineur*; le *diminué* et l'*augmenté* forment les deux genres artificiels (II, 14); vgl. den Art. *Augmenté* im EscudierD (Paris ³1872), wo die Alternativbezeichnung „superflu" explizit als unzweckmäßig abgelehnt wird, weil es in den eine Kunstform konstituierenden Elementen nichts Überflüssiges gebe, was im Sinne sowohl von „übermäßig" wie auch von „unnötig" gemeint sein kann („Cette expression [superflu] n'est pas rationnelle: il n'y a rien de superflu dans les éléments constitutifs d'un art", 65).

Das jeweilige Adjektiv dient auch zur Kennzeichnung einer bestimmten Form des Dreiklangs (z.B. c-e-gis) und Sextakkordes (z.B. as-c¹-fis¹), für die eines der in Rede stehenden Intervalle charakteristisch ist, im gegebenen Fall die oben beispielhaft erwähnten (vgl. HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, 62 b, New GroveD, London 1980, I, 692 a, *Larousse de la Musique* I, Paris 1957, 54 c).
Dagegen wird im Lat. (vgl. J. Tinctoris, *Terminorvm Mvsicæ Diffinitorivm* [um 1472/73], Treviso 1495, f. a v-a v', u. *Liber de arte contrapuncti* [1477], CSM 22, II, 99 ff.) wie im Ital. und Dtsch. (vgl. V. Galilei, *Dialogo della Musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 111, bzw. KochL, Ffm. 1802, 797 ff., und neueste Lexika) nahezu ausschließlich das Adjektiv superfluus bzw. dessen Äquivalente superfluo oder übermäßig verwendet in Anlehnung wohl an Boethius' Begriffstrias perfectus-deminutus-superfluus für eine bestimmte Klassifizierung der Zahlen (→ *Diminutio* I. Exkurs).

*

II. Innerhalb der Lehre von den Puncti als Zusatzzeichen in der Mensuralnotation (→ *Punctus* V. (1)) verweist das (ähnlich wie die meisten entsprechenden Benennungen aus punctus und einem beigefügten Genetivus explicativus gebildete) Kompositum punctus augmentationis auf die VERLÄNGERUNG EINER NOTE UM DIE HÄLFTE IHRES URSPRÜNGLICHEN WERTES. Sachlich identisch mit punctus additionis, weswegen beide Ausdrücke (vornehmlich seit dem 16. Jh.) oftmals synonym erscheinen, figuriert punctus augmentationis in der Punctus-Lehre neben den seit dem *Libellus cantus mensurabilis* von Johannes de Muris üblichen Bezeichnungen punctus perfectionis und divisionis für die beiden Hauptspezies. Zunächst scheint der Ausdruck punctus augmentationis — wie verschiedene Texte belegen — darüber hinaus mit punctus perfectionis identifiziert zu wer-

den, steht aber spätestens vom ausgehenden 15. Jh. an für eine eigenständige Punktart (→ *Perfectio* II. (2)).
Offensichtlich zum ersten Mal läßt sich punctus augmentationis in der wohl noch in der ersten Hälfte des 14. Jh. (vgl. U. Michels, *Die Musiktrakt. d. Johannes de Muris*, BzAfMw VIII, Wiesbaden 1970, 45) kompilierten *Ars discantus sec. Johannem de Muris* nachweisen, wo er allein dem punctus divisionis gegenübergestellt wird (also unter Ausschluß eines punctus perfectionis). Der bezeichnete Punkt vergrößert eine Note durch Hinzufügung ihres halben Wertes („altera pars") und kann nach jeder Note stehen, wenn diese zweiwertig ist, also zwei Notenwerte („figurae") der nächstkleineren Gattung enthält:

Punctus augmentationis qualis est? Est punctus qui auget mentat vel auget figuram vel notam ad quam ponitur altera par<s>...
Et iste punctus augmentationis nullibi ponitur nisi in numero vel prolatione binariis, ut in majori prolati<o>ne vel minori, quando figura non valet nisi duas figuras (CS III, 92 a f.).

Für den beschriebenen Sachverhalt ist allerdings selbst im späten 14. Jh. noch der Ausdruck punctus perfectionis gang und gäbe (vgl. etwa den Anon. Anglès [in Fs. J. Wolf, Bln 1929, 9] oder die aus der Schule von Philippe de Vitry stammende *Ars perfecta* [CS III, 32 b]), weshalb die Einführung der Benennung punctus augmentationis nicht widerspruchslos bleibt. In seiner im Explicit mit 12.1.1375 datierten *Libellus*-Überarbeitung (Hs. Catania, Bibl. Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, f. 24'—30; vgl. Hs. Berkeley, Univ. of California, Music Library, MS. 744 [olim Phillipps 4450], f. 37—50) kritisiert ein Doktor Goscalcus francigena in einer Einfügung, daß einige Autoren den Perfektionspunkt „überflüssigerweise punctus additionis, andere punctus augmentationis nennen":

Punctus perfeccionis notulam de sui natura imperfectam perficit, addendo sibi medietatem sui valoris. Et hunc punctum aliqui licet superflue punctum appellarunt addicionis, alii augmentacionis (zit. nach: *The Berkeley Ms.*, ed. O. B. Ellsworth, Lincoln u. London 1984, 166: 22—25; vgl. Hs. Catania, f. 27').

Prosdocimus de Beld. lehnt bloß die Bezeichnung punctus augmentationis für einen Punkt nach einer Minima oder Semiminima ab und begründet dies mit der darin erkennbaren Eigenwilligkeit (zumal gegenüber „unseren alten Autoritäten"), aber auch mit der Vermutung, daß selbst dieser „neue Punkt" keinen anderen Wertzuwachs der betreffenden Noten als um ein Drittel bedeute:

Expos. tract. pratice cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris (1404) III: Si autem aliquis diceret, quod talis punctus positus immediate post minimam vel semiminimam non esset punctus perfectionis nec divisionis sed augmentationis, ut dicunt aliqui fatui litigare volentes, in maiorem incurreret errorem. Primo quia punctum novum non opportunum ad sui libitum inveniret. Item quia in non opportunis contra antiquos nostros auctores quibus firmiter fides est adhibenda, acriter obviaret. Item quia videre nescio cum qua ratione talis punctus plus augmentaret talem notam ad tercium quam ad magis vel minus quam ad tercium, nisi dicerent se sic velle (ed. F. A. Gallo, AMIS III, Bologna 1966, 115 f.).

Einen der singulären Belege aus dem frühen 15. Jh. für eine Differenzierung zwischen punctus augmentationis (für einen Punkt, durch den eine Note aufgrund entsprechender Verkürzung einer anderen verlängert wird) und punctus perfectionis (für denjenigen, der eine Note perfiziert) bietet der anon. Traktat *De semibrevibus caudatis*:

Punctus augmentationis est quando aliqua notula augmentatur de aliquo... Punctus perfectionis est quando dat perfectionem alieni notulae sicut in modo perfecto (CSM 13, 71).

Der Mitte des 15. Jh. schreibende Anon. XII (*Tract. de musica*) hingegen verknüpft bei punctus augmentationis die Momente der Verlängerung und Perfizierung, weshalb er den Ausdruck auch synonym mit punctus perfectionis gebraucht („punctus augmentationis sive perfectionis additus cuicunque note semper valet medietatem talis note precedentis", CS III, 482 b f.). Der Augmentationspunkt perfiziere eine ihrer Natur gemäß imperfekte Note durch Hinzufügung der Hälfte ihres Wertes:

Prima regula quod punctus augmentationis figuram imperfectam de sui natura perficit, scilicet addendo sibi dimidietatem sui valoris seu augmentari facit. Unde ait Boetius: omne binarium per punctum augmentationis fit ter[mi]narium... (482 a).

Der Hinweis auf Boethius, dem zufolge alles Zweiwertige durch den Augmentationspunkt dreiwertig werde, ist in dieser — wohl nur fragmentarisch überlieferten — Fassung nicht zu verifizieren und wäre auch durch das Ineinsdenken von Mathematischem (binär-ternär) und Musikalischem (Augmentationspunkt) für Boethius ungewöhnlich.
Eine dritte Punktart bezeichnet der Anon. XII beispiellos mit „punctus augmentationis et divisionis simul"; ihr komme insofern eine zweifache Funktion zu, als sie einen perfekten Notenwert durch Wegnahme eines Drittels imperfiziere und gleichzeitig einen imperfekten durch Hinzufügung der Hälfte perfiziere. Zur leichteren visuellen Unterscheidung wird anstelle eines einzelnen Punktes eine Duplikation vorgeschlagen dergestalt, daß einer der Punkte oberhalb der betreffenden Note (zur Anzeige der Divisio) und der andere unterhalb oder in der Mitte (zur Anzeige der Verlängerung bzw. Perfectio) steht:

Tertia regula, quod punctus augmentationis et divisionis simul figuram perfectam de sui natura imperfici facit au-

ferendo sibi tertiam partem sui valoris, et imperfectam <perfici> facit addendo sibi medietatem sui valoris, et etiam debet poni in medio corporis. Sed quomodo talis punctus cognosci habet, difficile est. Et ergo utimur alio modo quod conjunctim loco ejusdem puncti circa eamdem notam duo puncta ponimus, unum in superiori parte et in inferiori vel in medio. Per primum punctum intelligitur divisio, per secundum augmentatio seu perfectio, et sic faciliter cognosci talis punctus debet, cum duplicatur ponatur (482 a f.).

Worauf diese nur vereinzelt zu belegende Benennung Bezug nimmt, bleibt nicht zuletzt wegen des fehlenden Beispiels vage und erhellt erst durch spätere Autoren; von ihnen greift anscheinend erst und als einziger B. G. Frank, der mutmaßliche Autor der *Tütschen Musica* (1491), die Bezeichnung selbst auf, wobei er eigentümlicherweise einen sachlich allerdings folgerichtigen Konnex zwischen dem in Rede stehenden Punkt und dem (vorher nicht behandelten) Punctus perfectionis bzw. manifestationis in Form einer singulär zu nennenden begrifflichen Gleichsetzung herstellt:

Ein ander punkt und wirt geheißen *Punctus augmentacionis et divisionis simul*, das ist der gmerunge und der teylunge mit einandren. Denn wo derselb punkt stat, gmeret er die noten und teylet sie darzuo von einandren (ed. A. Geering, Bern 1964, 63: 15–20); als Beispiel dient ihm dieselbe, lediglich um eine perfekte Longa erweiterte Notenfolge wie bei Gafori (vgl. unten);
Dieser oftgmeldt punkt wirt ouch von etlichen musicis gnemet *Punctus perfectionis*, das ist der volkumenmachunge oder *Punctus manifestacionis*, das ist der offenbarmachunge, wann er volkumen machet die noten und darzuo offenbaret die teylungen der tempora ... (64: 12–18).

Zuvor erwähnt J. Tinctoris zwar die wechselnde Bedeutung eines Punktes (etwa des Punctus divisionis nach einer Semibrevis im Tempus perfectum cum prolatione minori), nennt ihn aber auch in dem Fall, daß der Semibrevis eine Minima oder gleichwertige Noten vorausgehen oder unmittelbar bzw. durch Synkopierung nachfolgen, allein punctus augmentationis (*Super punctis mus.* [zw. 1477 u. 1487], CSM 22, I, 190 f.: IX,4); die von ihm unkommentiert beigefügte Notenfolge ⊣ ◇·◇ ⬦ ◆ ⬦ ⬦ ⬦ ◆ ⬦ ⊢ läßt sich freilich nur dann sinnvoll aufschlüsseln, wenn man den Punkt in seiner ambivalenten Funktion als Divisions- und Augmentationspunkt begreift.
Ebenso heißt es bei Fr. Gafori (*Practica musicae* [zw. 1481 u. 1483], Mailand 1496), dem zufolge die mit punctus divisionis und augmentationis bezeichneten Punkte meistens als ein und dasselbe betrachtet würden („Consyderatur plerumque vnus atque idem & divisionis & augmentationis punctus", f. cc i'), in der Erläuterung der ersten beiden Mensuren aus Tinctoris' Beispiel (unter Eliminierung der Synkope: ⊣◇·⬦◇◇) lediglich, daß der Punkt die Brevis imperfiziert und zugleich die Semibrevis um eine Minima verlängert. (Ungeachtet seiner beiläufigen theoretischen Erörterung kommt dem Augmentationspunkt in dieser speziellen Ausprägung als „punctus augmentationis et divisionis simul" in der Folgezeit, als der Divisionspunkt allmählich vom Taktstrich abgelöst wird, eine markante Bedeutung zu, indem bis ins 20. Jh. hinein der Wertzuwachs einer synkopierten Note nach dem Taktstrich häufig allein durch einen Punkt ausgedrückt wird, anstatt – wie heutzutage üblich – eine weitere Note mit Bindebogen anzuhängen.)
Eine Gegenüberstellung nur zweier Punktarten (punctus augmentationis und divisionis) unter Auslassung also eines punctus perfectionis, wie sie um 1480 noch Guilielmus mon. (*De praeceptis artis musicae*, CSM 11, 16) tradiert, mutet anachronistisch an angesichts der seit den 1470er Jahren durch Tinctoris etablierten Begriffsbestimmung mit der terminologisch klaren Differenzierung zwischen punctus augmentationis (mit der Einschränkung auf binäre Mensuren) und punctus perfectionis (mit einer solchen auf ternäre Mensuren). Gibt Tinctoris bereits im *Terminorvm Mvsicæ Diffinitorivm* (um 1472/73; Treviso 1495) eine dreifache Bedeutung des Punktes an (als „signum augmentationis aut diuisionis aut perfectionis", f. b ii'-b iii), so akzentuiert er in seiner für die Punctus-Lehre grundlegenden Schrift *Super punctis mus.* die divergierenden Bedeutungen von punctus augmentationis einerseits für einen Punkt, der die Vergrößerung einer Note um die Hälfte ihres eigentlichen Wertes anzeige, allein in imperfekten „Quantitäten" (Mensuren) angewendet werde und solchen Notenwerten (etwa einer Brevis im Tempus imperfectum) angefügt sei, die wegen ihrer Zweiheit von imperfekter Größe wären, und punctus perfectionis andererseits für einen Punkt, der die Imperfizierung von ihrer Natur nach perfekten Notenwerten verhindere:

Punctus augmentationis est signum quo notae dimidietate valoris proprii ostenduntur augmentari, et eo solum utimur in quantitatibus imperfectis. Acciditque omnibus notis maximae in modo maiori imperfecto, longae in modo minori imperfecto, brevi in tempore imperfecto, semibrevi in prolatione minori, et minimae in proportione dupla, quae propter dualitatem imperfectae quantitati aequiparatur...
Punctus perfectionis est signum quo notae maiores naturaliter perfectae, quae sine huiusmodi signo a suis minoribus eas praecedentibus aut sequentibus regulariter imperficerentur, in perfectione naturali permanere ostenduntur (loc. cit. 186: III,2–3 u. IV,2).

Von dieser Begriffsdefinition abweichend, subsumiert Gafori wiederum punctus augmentationis dem Ausdruck punctus perfectionis; wenn der Perfektionspunkt nicht nach einer (an sich schon) dreiwertigen Note stehe, sondern nach einer zweiwertigen und diese damit verlängere, spreche man ihn als punctus augmentationis an, jedoch auch als punctus perfectionis, weil ihm aufgrund seiner Funktion

('Perfizierung' einer Note) selbst eine gewisse Perfectio zukomme:

op. cit.: Secundo quum postponitur alicui notulæ quæ secundum imperfectam suam quantitatem disposita sit: tunc enim notulam ipsam recto propriæ quantitatis dimidio noscitur augere: qua re augmentationis punctum vocant. qui cum notulam ipsam ternaria diuisione perornet perfectæ eam æquifaciens figuræ: perfectionem quandam sibi vendicare presumpsit: hinc & perfectionis punctum vocant (f. cc i); Gafori nachfolgend Fr. Caza, *Tract. vulgare de canto figurato* (Mailand 1492, f. b'), u. N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ²1512, f. h viii-h viii'); Gaforis Gleichsetzung von punctus augmentationis und perfectionis ruft später G. Spataros Kritik (im Cap. IX *Che il puncto di augumentatione: non potra (rationabilmente) essere chiamato: di perfectione* seines *Tract. di mvsica*, Venedig 1531) hervor.

Ohne nennenswerte Änderungen der von Tinctoris inaugurierten Bedeutung begegnet der Begriff im 16. Jh. vor allem im Ital. (als „punto di au[g(u)]mentatione"), so in verschiedenen Schriften P. Aarons oder bei N. Vicentino. (Dessen Bezeichnung „punto di augumentatione di uoce" [*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 77'] steht freilich in keinerlei bedeutungsmäßiger Beziehung zum besprochenen Augmentationspunkt, sondern stellt ein enharmonisches Erhöhungszeichen dar; zit. → *Punctus* V. (2).) Dort bedient man sich gelegentlich auch des genuinen Begriffswortes „punto di accrescimento" (vgl. G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 274 f.).

Der Ausdruck wird ins Franz. (als „poin[c]t d'augmentation"), so von L. Bourgeois 1550 (→ *Tactus* IV. (1)(b) Exkurs 4), wie ins Engl. übertragen, etwa von Th. Morley (*A Plaine and Easie Introdvction to Pract. Mvsicke*, London 1597). Ungeachtet seiner Kritik am Perfektionspunkt, der gänzlich überflüssig und ungebräuchlich sei („but that which now is called of our musicians a prick of perfection, is altogither superfluous and of no vse in musicke", s. p. [Anm. zu S. 12, Zeile 8]; vgl. NA, ed. R. A. Harman, London u. New York ²1963, 120), betont Morley später, daß der Augmentationspunkt (wie der Additions- und Alterationspunkt) eigentlich dem Perfektionspunkt zu subsumieren sei, da jeder dieser drei Punkte eine Perfektion, also Dreiwertigkeit hervorrufe — ein nebenbei fragwürdiges Argument, betrifft doch die Perfektion im Falle des Augmentationspunktes (z.B. ◇· in der Prolatio minor) eine einzelne, auf das Anderthalbfache verlängerte Note, im Falle des Alterationspunktes (z.B. ◇ ♩ ♩· ◇ in der Prolatio maior) dagegen eine Gruppe zweier gleichlanger Noten, von denen letztere in ihrem Wert verdoppelt wird:

But if we consider rightly both the pricke of Addition, of Augmentation, and that of alteration, are conteined vnder that of perfection: for in the lesse prolation when a semibriefe is two minimes, if it haue a pricke and be three, then must it bee perfect: and in the more prolation, when two minimes come betwixt two semibriefes... the last of the two minimes is marked with a pricke, and so is altered to the time of two minimes... which is onely done for perfections sake, that the ternary number may be obserued... (ibid.).

Im dtsch. Sprachraum indessen bevorzugt man im 16. Jh. aufgrund des gewichtigen Einflusses der *Musica* (1490) von Adam Fuld. die Bezeichnung punctus additionis; von den wenigen Autoren, die weiterhin punctus augmentationis wenigstens als Synonym erwähnen, seien G. Rhaw (*Enchiridion mvsicae mensvralis*, Wittenberg [1520] 1538, f. d) und N. Listenius (*Musica*, Wittenberg 1537, f. F ij) herausgehoben.

Spätestens gegen Ende des 17. Jh., als die anderen Punctus-Arten weitgehend außer Gebrauch gekommen sind, ist eine diesbezügliche Differenzierung obsolet geworden, weswegen schließlich auch die nähere Bestimmung des in Rede stehenden Punktes durch das Beiwort augmentatio entfallen kann. Während etwa D. Speer nur mehr von „Punct" handelt („es gilt allezeit der Punct halb so viel/ als die vor ihm stehende Note", *Grund-richtiger... Unterricht d. Mus. Kunst*, Ulm ²1697, 11), begegnet noch bei J. G. Walther das lat. Begriffswort, das er allerdings bereits dem (übergreifenden) Stichwort Punctum subsumiert:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): Ein Punct (.) hinter einer Note gesezet, gibt allemahl nur halbso viel, als dieselbe vorhergehende Note; und weil er die vorhergehende Note um die Helffte größer machet, wird er *Punctum augmentationis* genennet (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 33);
WaltherL (Lpz. 1732): *Punctum* oder *Punctus* [lat.] *Punto* [ital.] ein Punct, hat seinen Ort allezeit hinter einer Note, und verlängert dieselbe um die Helffte an ihrer sonst gewöhnlichen Geltung. ... heisset deswegen insonderheit *Punctum augmentationis* [lat.] *Punto d'Acrescimento, d'Augmentatione* oder *d'Additione* [ital.] und *Point d'Augmentation* [gall.] (504 a f.).

Damit scheint die begriffsgeschichtliche Relevanz von punctus augmentationis abgeschlossen zu sein. Das KochL (Ffm. 1802) etwa verzeichnet den Ausdruck nicht mehr; im Art. *Punkt* wird nur noch vom ‚bloßen' Punkt gesprochen, den man „zum Zeichen der Vergrößerung des Werthes der Noten und kleinen Pausen" (1180) gebrauche.

III. In Abgrenzung zu früheren, noch unspezifischen Verwendungen von augmentatio (vgl. oben, I.) bezeichnet der Begriff seit 1404 im terminologischen Sinne schlechthin (und in Gegenüberstellung zu → *Diminutio* III.) eine Notierungsart, bei der die geschriebenen Notenwerte in der Ausführung verdoppelt oder verdreifacht werden. Eine solche Vergrößerung wird auf mehrerlei Weise angezeigt, namentlich durch einen Canon (vgl. „Crescit in duplo" bzw. „in triplo" im Tenor von G. Dufays Mes-

se *Se la face ay pale* [zw. 1435 u. etwa 1460]), eine Proportio minoris inaequalitatis oder die Mensurzeichen der Prolatio maior.

Als erster Autor scheint Prosdocimus de Beld. in seinen *Expos. tract. pratice cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris* (1404), einem Kommentar zum *Libellus cantus mensurabilis*, augmentatio theoretisch zu behandeln. An die eigentliche Besprechung des betreffenden Kap. im *Libellus* über diminutio anschließend heißt es: genau so wie es möglich sei, in der Verkleinerung („diminuendo") zu singen, könne man auch in der Vergrößerung („augmentando") singen, wenngleich jener Autor sich zu dem mit augmentatio zu bezeichnenden Verfahren nicht äußere. Prosdocimus deutet zwei divergierende Verwendungen von augmentatio an, wobei der Unterschied zwischen beiden vage bleibt, setzt man nicht voraus, daß sich die eine, hier nicht zur Diskussion stehende auf jenen älteren, vokabularen Gebrauch von augmentatio für eine (anscheinend beliebige) Vergrößerung bezieht, in der man anstelle eines kleineren Notenwertes nicht den unmittelbar größeren setze; gemeint sei vielmehr diejenige „wahre" Vergrößerung, bei der für eine kleinere Note die nächstgrößere genommen werde (also anstatt einer Semiminima eine Minima usw.). Auf diese Weise korrespondiere einem perfekten oder imperfekten, nichtalterierten oder alterierten Notenwert jeweils ein ebensolcher in der Vergrößerung; die Vergrößerung bestehe demnach bei einer perfekten Note (ob alteriert oder nicht) in einer Verdreifachung des Wertes („per additionem dupli ad ipsam"), bei einer imperfekten Note allein in einer Verdoppelung („solum per ipsius duplationem"):

Item notandum, quod sicut cantare possumus diminuendo, prout superius ostensum est, ita cantare possumus augmentando, licet auctor de ipsa augmentatione nullam faciat mentionem. Et tunc habebimus ponere pro ipsa augmentatione diversas regulas sive oppositas illis quas habuimus pro ipsa diminutione. Ut sic de ipsa augmentatione in qua pro nota minori ponitur nota inmediate maior et non de illa in qua pro nota minori non ponitur nota inmediate maior dicamus, quod in vera augmentatione pro semiminima ponitur minima, pro minima semibrevis, pro semibrevi brevis, pro brevi longa et pro longa maxima, taliter quod pro perfecta ponatur perfecta et pro inperfecta ponatur inperfecta et pro recta ponatur recta et pro altera ponatur altera. Et sic dicamus, quod omnis nota perfecta sive recta sive altera augmentatur per additionem dupli ad ipsam, et omnis nota inperfecta sive recta sive altera augmentatur solum per ipsius duplationem (ed. F. A. Gallo, AMIS III, Bologna 1966, 214 f.: XCIV,14–17); in gleicher Weise führt noch Ugolino Urb. in seinem um 1430 verfaßten *Libellus*-Kommentar augmentatio im Anschluß an diminutio als deren „oppositum" ein (*Declaratio musicae disciplinae*, CSM 7, II, 264: X,4,15).

Darüber hinaus gebraucht Prosdocimus augmentatio ebenso für eine Wertvergrößerung um ein Drittel oder ein Viertel usw. (wie auch diminutio für eine entsprechende Wertverkleinerung) gemäß den Zeichen und Kaudierungen (mit Verweis auf das Cap. über die „Signa", in dem öfter das Verb augmentare — wie auch diminuere — begegnet [loc. cit., 145 ff.]):

Item notandum, sicut superius aliquantulum tetigi, quod diminutio et augmentatio non solum fieri possunt isto modo iam recitato, sed possunt etiam fieri per additionem vel remotionem tercie vel quarte partis et sic ultra, et hoc secundum libitum ponentis. Quod fieri potest per signa et caudationes in capitulo de signis posita (loc. cit. 215: XCIV,18–19); ähnlich die Wortverwendung der Gerundien von augmentare und diminuere bei Ugolino Urb. (*op. cit.*, 264: X,4,18), wobei dessen Formulierung „diminuendo vel augmentando ad quartam vel quintam partem" sich im Fall einer Vergrößerung auf den größeren Notenwert beziehen müßte, sollen die Relationsangaben mit denen von Prosdocimus übereinstimmen.

Deutlicher als hier (und in einem jeweils eigenständigen Abschnitt) behandelt Prosdocimus in seinen nächsten Schriften den Begriff augmentatio als Korrelat zu diminutio. Liegt nach Sartori 1938, 142, im *Tract. practice de musica mensurabili* von 1408 (in einer zweiten Fass. nach 1409 vervollständigt) mit der Erklärung von augmentatio als „Vortrag einer kleineren Note im Wert der nächstgrößeren" („augmentatio est pronuntiatio note minoris in valore note sibi immediate majoris", CS III, 225 a) eine Bestimmung aus der Sicht der Interpreten vor, so im *Tract. practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (1412) eine solche vom Blickwinkel der Komponisten, indem augmentatio nun als „Setzen eines größeren Notenwertes für den nächstkleineren" definiert ist. Hier kommt Prosdocimus überdies auf die ‚kompositorische' Veranlassung eines solchen Verfahrens zu sprechen: die mit augmentatio — wie mit diminutio — bezeichnete Notierungsart läßt sich nicht nur (wie ursprünglich) bei irgendeinem kurzen, mehrere Male auf verschiedene Art wiederholten Tenor nachweisen (damit man darüber einen Discantus von bemerkenswerter Ausdehnung setzen könne, ohne die äußere Gestalt jenes Tenors selbst verlängern zu müssen); vielmehr übertragen — so Prosdocimus' kritischer Einwand — moderne Komponisten, ob ital. oder franz. Herkunft, dieses Prinzip ebenfalls auf nicht mehrmals repetierte Tenores und sogar auf Discantus:

Augmentatio est positio note maioris pro nota minori sibi immediata.

Causa autem necessitatis huius augmentationis et diminutionis fuit, ut super tenore aliquo brevi pluries diversimode repetito, discantare possemus discantus notabilis longitudinis, sine prolongatione figurationis ipsius tenoris. Et propter hoc multum errant moderni tam in arte Ytalica quam in arte Gallica, qui hac augmentatione et diminutione utuntur non solum in tenoribus pluries diversimode repetitis, sed etiam in tenoribus non pluries repetitis; et non

solum in tenoribus, sed etiam in discantibus... (ed. Sartori, *op. cit.*, 68 f.; vgl. CS III, 247 a).

Noch im ausgehenden 15. Jh. scheint der Augmentationsbegriff in diesem Sinne nur selten einer theoretischen Erörterung für Wert geachtet zu werden. J. Tinctoris' Definition als „Hinzufügung der Hälfte des eigentlichen Wertes" jedenfalls ist ausschließlich auf den punctus augmentationis gemünzt:

Terminorvm Mvsicæ Diffinitorivm (um 1472/73; Treviso 1495): Augmentatio est ad aliquam notam dimidiæ partis sui ualoris proprii additio (f. a iii).

In Fr. Gaforis *Practica musicae* (Mailand 1496) begegnet der Ausdruck augmentatio selbst überhaupt nicht; der Autor berührt allerdings die Sache („augmentum") in Verbindung mit der durch einen Canon oder proportionsmäßig ausgedrückten Diminution, die dann im umgekehrten Sinne und damit uneigentlich gebraucht werde, wenn der betreffende Canon eine Vergrößerung der Noten verlange oder wenn es sich bei der Proportion um eine Proportio minoris inaequalitatis handele, wobei Gafori letztere Verwendungsweise mit den Wörtern „lucus" und „piscina" vergleicht, die im übertragenen Sinne „Hain" (obgleich es diesem an Licht [„lux"] fehle) bzw. „Wasserbecken" (obwohl in diesem keine Fische [„pisces"] seien) bedeuteten:

Atque item hoc modo [sc. canonice] diminutio a contrario sensu plerumque accipi solet: hoc scilicet canone Breuis sit maxima. Semibreuis longa: Minima breuis: sicque diuersimode: quod arbitrariæ musicorum dispositioni conceditur: qua re improprie sumpta est huiusmodi diminutio: cum potius augmenti quam diminutionis producat effectum... Rursus improprie sumitur hæc [sc. proportionabiliter] diminutio: quum scilicet minoris inæqualitatis proportio custoditur: tunc enim licet figuræ augmentum suscipiant quantitatis: Diminutio tamen a contrario sensu: nec secus quam lucum Gramatici qui luce careat: ac piscinam quae piscibus sit priuata: solet nuncupari (f. cc iiij); ihm nachfolgend Fr. Caza, *Tract. vulgare de cantu figurato* (Mailand 1492, f. b iii).

Anfang des 16. Jh. setzt indessen mit den Lehrschriften für die Lateinschulen in Deutschland eine reiche Tradition der Wortverwendung von augmentatio ein. J. Cochlaeus widmet dem Begriff in seiner um 1505 zunächst anon. erschienenen *Musica* einen eigenständigen Abschnitt *De argumentatione* (sic) — in einer Marginalie noch als „augumentatio" geschrieben — und bezeichnet damit die Vermehrung irgendeines Gesanges hinsichtlich seiner Noten, indem man etwa anstelle einer Semibrevis eine Minima nimmt. Augmentatio meint demnach den Ersatz eines Notenwertes durch den nächstkleineren (wobei sich der erste Notenwert jeweils auf die erklingende und der zweite auf die damit zu notierende Note beziehen muß) und ist an den Mensurzeichen der Prolatio maior (⊙ ⋲) erkennbar, wenn diese in nur einer einzigen Stimme (von mehreren) erscheinen, wobei die Minima dann einen Tactus wert ist (im Unterschied zur sonst vorliegenden Prolatio maior, bei der drei Minimae bzw. eine perfekte Semibrevis als Tactus gemessen würden):

Augmentatio est alicujus cantilene in suis notulis plurificatio vt ponendo minimam pro semibrevi, semibrevem pro brevi, et hujusmodi. Et cognoscitur per circulum vel semicirculum cui inscriptus est punctus: plerumque penes unam dumtaxat cantilene partem positum... et sic minima valet tactum. Si autem omnes cantilene partes punctum in circulo vel semicirculo contineant prolatio perfecta declaratur in qua tres minimae aut perfecta semibrevis tactu mensuratur (ed. H. Riemann, MfM XXX, 1898, 6 f.); ähnlich B. Bogentantz, *Collectanea utriusque cantus* (Köln 1515, f. D ij'), oder A. Ornitoparchus (vgl. unten).

Damit trägt Cochlaeus einer Entwicklung seit dem frühen 15. Jh. Rechnung, als die genannten Mensurzeichen im Sinne von Prolationszeichen allgemein außer Gebrauch kamen (→ *Prolatio* II. (4)); zur Anzeige einer Augmentation zwar schon um etwa 1400 bekannt (vgl. Apel 1962, 179), werden sie offenbar aber erst 1482 von B. Ramis de Pareja theoretisch legitimiert (zit. → *Tactus* IV. (1)(b) Exkurs 3). Als innerliches Merkmal führt Cochlaeus ferner die geringe Zahl von Noten ohne Wiederholungszeichen wiederum in einer einzigen Stimme an:

Verum intrinsecum augmentationis indicium est paucitas notularum in una carminis parte dispositarum sine signo repetitionis (loc. cit., 7); das konträre „cum" anstatt „sine" in der anon. *Inst. in musicen mensuralem* (Erfurt 1513) muß ein Versehen sein (vgl. Praetorius 1905, 84).

In seinem *Tetrachordum Musices* (Nürnberg [1511] 1512) trennt Cochlaeus bei augmentatio deutlicher — und wie fortan gängig — zwischen einem „signum extrinsecum" (Mensurzeichen der Prolatio maior) und „intrinsecum" (geringe Notenanzahl) und fügt als weitere Indizien die bereits von Gafori erwähnten hinzu, nämlich einen entsprechenden Canon oder die Setzung einer größeren gegen eine kleinere Proportion:

Potest etiam aliter fieri augmentatio vel diminutio/ dupliciter quidem: Primo per canonis inscriptionem/ dicendo/ Sit breuis longa/ vel econtra. Secundo per proportionem maiorem positam contra minorem: vel econtra (f. E iiii).

Cochlaeus' Bestimmung von augmentatio übernehmen die meisten Theoretiker allenfalls mit Ergänzungen oder marginalen Abweichungen. A. Ornitoparchus kennt als divergierende Bedeutung die „Erhöhung" irgendeiner Note, womit er an die ursprüngliche Konnotation bei Prosdocimus anknüpft:

Musice Actiue Micrologus (Lpz. 1517): Est itaque augmentatio alicuius cantus in suis notis plurificatio. Uel est alicuius note excrementum. In ea etenim minima pro semibreui, semibreuis pro breui, ac breuis pro longa ponitur (f. F iv); das ungewöhnliche „excrementum" mag irrtüm-

lich anstelle von „incrementum" („Zunahme"), einem gängigen Erklärungswort für augmentatio, stehen.

M. Agricola (*Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg 1532) nennt für die „Augmentatio odder grösserung des gesangs" (f. G vij) als „Erst innerliches zeichen" verschiedene Notengruppierungen: „Zwo suspiria mit einer Minima/ odder drey schwartze Semibre.[ves] ein geschwentzt Punct zwischen zweyen Mini.[men]" (f. G vij'). Als Verfechter eines unveränderlichen Tactus — mit der Semibrevis als Bezugseinheit und somit Ausgangspunkt aller „Signa augentia (bzw. [di]minuentia)" — bestimmt S. Heyden augmentatio als „Vergrößerung der Noten über ihren gewöhnlichen und eigentlichen Wert hinaus („incrementum, Notulis ex certis signis aut Canonibus ultra communem ac essentialem ipsarum ualorem, accedens", *Musicae, id est, Artis canendi* [1537], 2. Aufl. als *De Arte canendi*, Nürnberg 1540, 100). In diesem umfassenden Sinne zumindest verliert der Augmentationsbegriff im 17. Jh. allmählich seine Gültigkeit, wenngleich er etwa noch im WaltherL (Lpz. 1732, 57 a) unter ausdrücklicher Berufung auf Ornitoparchus überliefert wird. Der ursprünglichen Bedeutung nach verblaßt, begegnet augmentatio bei M. Praetorius, der — abgesehen von den beschriebenen Mensurzeichen — an einer Stelle als Augmentationszeichen den Halbkreis ·C· angibt, wenn dieser nach dem Diminutionszeichen ¢ auftritt:

Syntagma musicum III (Wolfenbüttel 1619): Das C aber ist alßdenn/ wenn es gefunden wird/ ein *Signum augmentationis*, vnnd *augirt in duplo*... (56).

Nur aufgrund eines solchen Passus lassen sich übrigens solche späteren Definitionen erklären wie etwa die im RiemannL (Lpz. 1882), wo die Bestimmung von Augmentation als „das Gegenteil der Diminution..., d.h. in der Regel nur die Wiederherstellung der gewöhnlichen Notengeltung" (53 a), in den Vordergrund rückt (seit der 3. Aufl. von 1887 gar als alleinige Bedeutung des Begriffs in diesem Kontext ausgewiesen).
Im Laufe des 17. Jh. verlagert sich die Erörterung des Begriffs von einer generellen Notierungsart weitgehend auf den speziellen Fall des sogenannten Augmentationskanons. Bei dieser einstimmig notierten Kanonart, die dem Anschein nach erst seit jener Zeit eingehend diskutiert wird, während frühere Theoretiker sie größtenteils übergangen haben, soll der (nachfolgende) Comes den (vorausgehenden) Dux in doppelt (bzw. dreifach usw.) so langen Notenwerten beantworten, was durch eine entsprechende Beischrift („per augmentationem [duplex]" oder „Crescit in duplo, triplo" etc.) angezeigt ist. Chr. Bernhard ordnet den Augmentationskanon (zusammen mit dem Diminutionskanon) dem Begriff fuga inaequalis unter —

Tract. compos. augmentatus (um 1660): *Fuga inaequalis* hingegen ist eine wiederhohlte *Modulation*, in welcher die folgende Stimme der vorhergehenden ihre Noten entweder vergrößert oder verkleinert (ed. J. Müller-Blattau, Kassel ²1963, 119) —,

dem Korrelat wiederum zur Bezeichnung fuga aequalis für diejenigen Kanons, „wo nicht der Verkleinerung oder Vergrößerung der Noten gedacht wird". Unter Vergrößern versteht Bernhard dabei — gemäß dem Vermerk „In der andern Stimme gelten die Noten noch einmahl so viel" (ibid.) zum folgenden Kanon — eindeutig eine Verdoppelung der Notenwerte. In Anbetracht dieses Belegs wie auch zweier weiterer in der von H. Purcell korr. und erweiterten 12. Aufl. von J. Playfords *An Introduction to the Skill of Musick* (London 1694, f. H 7') und in J. G. Walthers *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708; ed. P. Benary, Lpz. 1955, 200) ist die Definition von Canon per augmentationem im WaltherL ungewöhnlich und (verglichen mit dem betreffenden Beispiel) sachlich nicht stimmig:

Canon per augmentationem (lat.) ist ein solcher, dessen Folge-Stimme der vorangehenden ihre Noten und Pausen, um die Helffte verlängert, nachmachet (loc. cit. 133 b).

Demnach hätte z.B. für eine Viertelnote im Dux eine punktierte Viertelnote im Comes zu erscheinen; tatsächlich muß aber — laut dem Kommentar zum Notenbeispiel — der Comes die Notenwerte und Pausen des Dux „noch einmahl so lang *tract*iren" (123 b). Woher dieser Irrtum rührt, der Walther nebenbei auch beim gesondert behandelten „Canon per augmentationem duplex" unterläuft —

...wenn in einem dreystimmigen *Canone* die erste Folge-Stimme der vorangehenden ihre Noten und Pausen um die Helffte verlängert, und die zweyte Folge-Stimme der ersten Folge-Stimme ihre Noten und Pausen wieder um die Helfte länger machet (133 b); angesprochen ist selbstverständlich der Kanon, bei dem der zweite Comes die Notenwerte des ersten Comes verdoppelt und somit die des Dux vervierfacht, wie das dazugehörende Beispiel bestätigt —,

und den spätere Theoretiker wiederholen (vgl. unten, IV.), ist nicht ersichtlich. Verweisen ließe sich allenfalls auf zwei Möglichkeiten der Verwechslung, zum einen mit dem Vergrößerungsprinzip beim punctus augmentationis, zum anderen mit dem (im WaltherL nicht eigens aufgeführten) „canon per diminutionem", bei dem Verkleinerung der Notenwerte im Comes in der Tat eine solche „um die Hälfte" meint.
Während Fr. W. Marpurg in seiner umfassenden *Abh. von d. Fuge* ausführlich auf den Augmentationskanon eingeht (Bd. II, Bln 1754, 62), streift J. Mattheson nur diese Kanonspezies als „eine künstlichere Art dieser Kreis-Fugen", bei der der Comes dem Dux „durch verdoppelte Geltung der Noten" nachfolgt (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg

1739, 395 f.); bei P. Singer vollends erfährt die Bezeichnung eine pejorative Bewertung:

Metaphysische Blicke in d. Tonwelt, hg. von G. Phillips (München 1847): Die Alten hatten... noch verschiedene Arten von Canons, als: Canons der Vergrößerung (*Augmentation*) und der Verkleinerung (*Diminution*)..., wobei die Nachahmung jedoch mehr mathematischen, als musikalisch ästhetischen Gehalt hat, ja nicht einmal mehr eine eigentliche Nachahmung ist, deren Hauptwesen und Schönheit in der Einheit oder Gleichförmigkeit mit dem Thema besteht... (190 f., Anm.).

Im Dtsch. ersetzt man das betreffende Begriffswort in der seit Mitte des 18. Jh. gängigen Bezeichnung „Kanon in der Vergrößerung" (vgl. Marpurg, *Anh. zum Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.*, Bln 1760, 300) zuweilen durch den Ausdruck Verlängerung (vgl. unten, IV.), so verschiedentlich H. Riemann (*Lehrbuch d. einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts*, Lpz. 1888, 176, oder *Große Kompositionslehre* II, Bln u. Stuttgart 1903, 383) oder J. Müller-Blattau (*Gesch. d. Fuge*, Kassel [3]1963, 84).

Lit.: H. Bellermann, Die Mensuralnoten u. Taktzeichen d. XV. u. XVI. Jh., Bln 1858, [2]1906; H. Riemann, Studien zur Gesch. d. Notenschrift, Lpz. 1878, 266 ff.; J. Wolf, Gesch. d. Mensural-Notation von 1250—1460, Lpz. 1904, Bd. I, 146 ff.; ders., Hdb. d. Notationskunde, Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen VIII, Lpz. 1913—19; E. Praetorius, Die Mensuraltheorie d. Fr. Gafurius..., BIMG 2, II, Lpz. 1905; Cl. Sartori, La notazione ital. del Trecento in una redazione ined. del „Tract. practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum" di Prosdocimo de Beldemandis, Florenz 1938; W. Apel, Die Notation d. polyphonen Musik 900—1600, Lpz. 1962, 176 ff.

*

Exkurs: Auf die unter I. und III. dargestellte Bedeutung von augmentatio, wonach kleinere durch größere Notenwerte ersetzt werden (wie umgekehrt bei diminutio größere durch kleinere), mag J. Playfords singulärer Wortgebrauch des engl. Begriffspaares augmentation-diminution zurückzuführen sein; Playford klassifiziert die acht gängigen Notenwerte, indem er die ‚größeren' als „Noten der Vermehrung", die ‚kleineren' als solche „der Verminderung" bezeichnet:

An Introduction to the Skill of Musick (London [1654] [7]1674): The four first [maxima, longa, brevis, semibrevis] are Notes of Augmentation or Increase, the four last [minima, semiminima, fusa, semifusa] of Diminution or Decrease. The *Large* is the first of Augmentation, being longest in sound; and the *Semibreve* the last of Augmentation, being shortest in sound: In Time, it is called the *Master-Note*, being of one certain Measure by it self. All the other Notes, both of Augmentation and Diminution, are measured by or proportioned to its value... (24 f.).

*

IV. Als Kompositionsprinzip meint Augmentation seit dem 18. Jh. eine bestimmte Ausprägung mus. Nachahmung, die Imitation einer Tonfolge meist in verdoppelten Notenwerten. Der Begriff ist zunächst (und vornehmlich) auf solche kompositorischen Sachverhalte in Fugen gemünzt und wird später darüber hinaus auf entsprechende Wiederholungen in nichtkontrapunktischen Sätzen übertragen.

Mit dieser Bedeutung, die sich im Zuge einer Klassifizierung der verschiedenen Imitationsformen (→ *Imitatio* IV. (1)) etabliert, stehen andere Konnotationen von Augmentation in engem Zusammenhang. Gerade die ersten Belege in diesem Kontext weisen den Begriff seltsamerweise als Benennung für eine Imitation in kürzeren Notenwerten aus, mithin wieder eher vokabular für eine Vermehrung der Notenanzahl. In vergleichbarer Weise koppelte übrigens B. de Bacilly 1668 den Ausdruck „augmentation" mit dem der Diminution als Verzierungsmöglichkeit, weil dadurch die Anzahl der Noten vermehrt werde (zit. → *Diminutio* II. (2)).

Die Bezeichnung Augmentatio(n) führt J. A. Scheibe (*Compendium Musices Theor.-pract.*, hs. um 1730, ed. P. Benary, Lpz. 1961) für eine der „drey Figuren zur Auszierung der Fuge" (45) ein. Einerseits versteht er darunter diejenige Wiederholung, bei der eine zweite Stimme die erste mit halbierten Notenwerten imitiert, indem sie dieser entweder vorausgeht oder gleichzeitig mit ihr einsetzt:

Zur Auszierung alles diesen dienet ferner die *Augmentation*... Dieselbe bestehet nun darinn: 1.) Wenn ich zu einem *Themate* die andere Stimme mit lauter noch einmahl so geschwinden Noten seze, also, daß ich die Noten, die ich in größern nach und nach folgenden Noten habe, durch kleinere voraus und zugleich mit ausdrücke (48).

Andererseits benennt Augmentation eine Vermehrung der Stimmenanzahl etwa in einer Fuge, wenn zu zwei Stimmen, die das Thema und dessen Kontrasubjekt vortragen, eine dritte Stimme mit kleineren Notenwerten (gemeint offenbar in Art einer Verzierung) hinzutritt:

2.) Ist es auch *Augmentatio*, wenn man, da eine Stimme das *Subjectum*, die andere aber das *Contra subjectum* führet, die dritte auf eine geschwinde und lauffende Arth in kleinern Noten geschickt dazu *modulir*en läst (49).

Im 50. Stück (vom 11.8.1739) seines *Critischen Mus.* (Lpz. [2]1745) präzisiert Scheibe die ambivalente Verwendung des Begriffs Augmentatio(n). Ihm zufolge haben die „drey Hauptfiguren" der Fuge, zu denen die „*Augmentatio*, die Vermehrung, oder Verringerung" (462) zählt, die Aufgabe, „dasjenige zu ordnen, was gegen den Hauptsatz in einigen andern Stimmen stehen soll" (463 f.).

In ihrer „eigentlichen Bedeutung" (470) bezeichnet Augmentation eine simultane oder sukzessive Imitation des Fugenthemas einerseits (wie im *Compendium*) mit halbierten Notenwerten — bezieht sich doch, nimmt man den eben zit. Passus über die

Funktion der „Hauptfiguren“ beim Wort, Augmentation auf den „Satz in noch einmal so geschwinden Noten“ (und nicht auf den „Hauptsatz mit ganz langsamen Noten“) — und andererseits „in langsameren Noten“, namentlich wohl im Sinne einer Verdoppelung. Da es sich beidemal beim Verhältnis der zwei Stimmen um eine Vergrößerung der Notenwerte handelt — freilich im einen Fall von der nachzuahmenden, im anderen von der imitierenden Stimme aus betrachtet —, wird Augmentation scheinbar kontradiktorisch als Vermehrung bzw. Vergrößerung und Verringerung bestimmt:

Man nennet aber ein solches Verfahren eigentlich Augmentation, wenn man in einer Stimme den Hauptsatz mit ganz langsamen Noten hören läßt, indem eine andere Stimme eben denselben Satz in noch einmal so geschwinden Noten erhält. Und dieses Verfahrens kann man sich auch also bedienen: wenn der Hauptsatz mit geschwindern Noten anfangs eingerichtet gewesen, so kann man ihn in der Folge in langsamere Noten verändern. Es ist also die Eigenschaft der Augmentation, den Hauptsatz in kürzern Noten gegen denselben, wenn er in langsamen einher geht, zu setzen; oder auch das Gegentheil damit zu thun. Dahero kann man die Augmentation so gut eine Vergrößerung, als Verringerung der Noten, in Ansehung ihrer Geltung, nennen (469 f.).

In ihrer „uneigentlichen Bedeutung“ (470) begreift Scheibe Augmentation abermals als Bezeichnung einer Verzierungsart in Fugen, was er durch Vergleiche mit einer „so genannten Variation“ oder „solchen zierlichen laufenden Sätzen“ verdeutlicht, Scheibe sich also einer Begriffssprache bedient, wie sie im Kontext der Diminution typisch ist:

Man nennet auch das Augmentation, wenn man gegen den Hauptsatz und dessen Gegensatz, wenn sie übereinander stehen, und also zugleich klingen sollen, in einer dritten oder vierten Stimme eine Zergliederung der Noten des Hauptsatzes in ganz kleinere Noten, gleich einer so genannten Variation hören läßt. Es erhält also die eine Stimme mancherley, anständige und laufende Sätze, die aber auch so einzurichten sind, daß sie sich auch in andern Stimmen wechselsweise können anbringen lassen, und dann, daß sie auch wohl in der Evolution stehen. Solche zierliche laufende Sätze sind in starken Fugen sonderlich schön (470).

Für J. Mattheson dagegen bedeutet Augmentatio ausschließlich eine imitatorische Vergrößerung von Notenwerten, und zwar (wie für J. G. Walther [vgl. oben, III.]) eine solche auf das Anderthalbfache (was allerdings der beim Augmentationskanon genannten Verdoppelung widerspricht):

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): *Augmentatio*, oder die Vermehrung gehet hier auf die Geltung der Noten, und hat nur diese eintzige Bedeutung: daß eine Stimme der andern, ohne Veränderung des Satzes oder der Intervalle, in solchen Noten nachfolget, die etwa um die Helffte länger und grösser am äusserlichen Gehalt sind, als die vorhergehenden (417).

Fr. W. Marpurg, der übrigens im Zusammenhang mit der „vergrösserten Nachahmung“ ebenfalls noch erklärt, „wenn eine Note um die Hälfte verlängert... wird“, sodann aber beispielhaft die Veränderung einer Achtelnote in eine Viertelnote anführt (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 7), bindet wohl erstmals den Begriff in ein System verschiedener Imitationsformen ein.

Lexikalisch erfaßt wird diese Bedeutung im *Mus. Lexikon* (Ffm. 1802) von H. Chr. Koch, dessen Bemerkung, dieses Wiederholungsprinzip sei „am gewöhnlichsten“ in Fugen zu beobachten, sich dahingehend interpretieren läßt, daß man es genauso in nichtkontrapunktischen Satzgefügen antreffen kann:

Augmentatio. Man bezeichnet damit dasjenige Verfahren, bey welchem in dem Verfolge des Satzes ein melodischer Theil, und zwar am gewöhnlichsten der Hauptsatz einer Fuge, in Noten von größerer Geltung vorgestellet wird (180); vgl. die entsprechenden Ausführungen zur „vergrößerten Nachahmung“ im Art. *Nachahmung* (1039 f.); ähnlich der Art. *Aumentazione* im LichtenthalD (Mailand 1826, I, 75).

Daß die solchermaßen angesprochene Imitationsart in allen Kompositionsgattungen auftreten kann, wohl hauptsächlich wiederum in der Absicht, einen „fugenartigen Charakter“ zu erzielen, wird anscheinend erst in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835) pointiert im Anschluß an eine allgemein gehaltene Definition:

Augmentation... heißt in der Musik die Darstellung eines melodischen Hauptgedankens eines Tonstücks in dem Verlaufe oder der Fortsetzung desselben durch Noten von größerem Zeitverhalte, als mit welchen jener zuerst und früher bezeichnet wurde. Am häufigsten kommt dies vor in Fugen... Neuerer Zeit werden die A. auch in anderen Tonstücken als Fugen häufig angewandt...; wie es scheint aber meistens nur, um dem Satze selbst einen gewissermaßen fugenartigen Charakter zu verleihen (327 f.).

Bei A. von Dommer schließlich begegnet der Ausdruck Augmentation (wie auch Diminution) im Konnex mit dem auf keine bestimmte Kompositionsgattung eingegrenzten Begriff der thematischen Arbeit:

Die Elemente d. Tonkunst (Lpz. 1862): Die Mittel, deren die thematische Arbeit zu ihren Zwecken sich bedient, sind nun im Allgemeinen folgende:
1. Rhythmische Veränderung des Motivs oder Satzes bei gleichbleibender Melodie und Harmonie. Also: ...Anwendung der Augmentation und Diminution... (158 f.; im Orig. teilweise gesperrt).

Ausgehend von J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774) verzeichnen manche Lexika um 1800 unter dem Stichwort Verlängerung den Ausdruck Augmentation darüber hinaus in einer eigenartigen Bedeutung, die im Grunde genommen nur von der entsprechenden seines Korrelats Diminution im Zusammenhang mit der mus. Orna-

mentik her zu verstehen ist. Konträr zu Diminution — wie jedesmal ausdrücklich vermerkt wird — als Zergliederung einer Note (vgl. → *Diminutio* II. (2)) besagt Augmentation eine Reduktion der Notenanzahl, um etwa dem einen Ton, der anstelle mehrerer Töne in einem Takt steht, „desto größeres Gewicht" zu verleihen:

Art. *Theilung*: Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (*Augmentatio*) entgegen gesezt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollten, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto größeres Gewicht zu geben (1155 a); ähnlich die Art. *Verlängerung* im WolfL (Halle 1787, 174) und im HäuserL (Meissen [1828] ²1833, II, 178).

J. D. Andersch notiert in seinem *Mus. Wörterbuch* (Bln 1829) — damit gleichsam die bisherige Begriffsgesch. komprimierend — insgesamt vier verschiedene Bedeutungsnuancen von Augmentation: imitatorische Verdoppelung der Notenwerte, Vermehrung von Noten (im Sinne einer Verzierung), Hinzufügen neuer melodischer Sätze zum Fugenthema und Ersetzen mehrerer Noten durch nur eine:

AUGMENTATIO. lat. *Augmentazione*. ital. *Vergrösserung*. Bei Ausarbeitung einer Fuge das Verfahren, welches in einer Stimme das Thema mit noch einmal so langen Noten eintreten lässt, während eine andere den nämlichen Satz, in halb so langen Noten, ohne Störung der Ordnung und des Zusammenhanges des Ganzen ausführt...
... *Vermehrung*. Die Zerlegung einer langen Note in viele kleine Noten.
...Ein Verfahren bei Ausarbeitung einer Fuge, indem man ausser dem, von der einen Stimme geführten Hauptsatze, von den andern Stimmen neue melodische Sätze ausführen lässt (36 f.);
VERLÄNGERUNG. *Augmentatio*. lat. Statt mehrerer Töne in einem Takte, nur einen anbringen (404).

Gegenüber einer solchen Vielfalt von Bedeutungsebenen weisen spätere Lexikon-Art. (etwa im BernsdorfL I, Dresden 1856, 306, oder DommerL, Heidelberg 1865, 72) die Bezeichnung Augmentation im Imitationskontext nur noch für die Verdoppelung der Notenwerte aus.
Wie bereits beim speziellen Augmentationskanon (vgl. oben, Schluß von III.) gesehen, läßt sich im Dtsch. anstatt „Vergrößerung" gelegentlich auch der Ausdruck Verlängerung nachweisen:

A. Reicha, *Cours de Compos. mus. ... Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos.*, übers. von C. Czerny (Wien o.J. [1834]): Ein Gesang wird *in der Verlängerung* (*Augmentation*) imitirt, wenn die imitirende Stimme den Werth ihrer Noten verdoppelt... (III, 820 b);
Man macht eine Fuge in der Augmentation (Verlängerung), wenn die Noten der Antwort den doppelten Werth von jenen des Subjects haben (IV, 1003 b);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Augmentation*: Auch die Verlängerung des Themas in der Fuge und andern kontrapunktischen Bildungen wird A. genannt (53 a);
Art. *Verlängerung*: Verlängerung (Vergrößerung, Augmentation) ist das Gegenteil der Verkürzung, die Ausreckung der Töne eines Themas zu längern Notenwerten (961 a).

Für H. Jelinek divergieren allerdings die Bedeutungen von Vergrößerung und Verlängerung in der Musik, insofern er explizit die Begriffspaare Vergrößerung-Verkleinerung (im behandelten Sinne) und Verlängerung-Verkürzung als Bezeichnungen für die „Variation einer melischen Gestalt durch Vor-, Nach- oder Zwischensetzen eines oder mehrerer Töne bzw. durch Weglassen einzelner Töne" gegeneinander absetzt (*Anleitung zur Zwölftonkompos.* I, Wien ²1967, 10).
Neben der ‚überkommenen' Bedeutung von Augmentation läßt sich im 20. Jh. auch ein erweiterter Begriff belegen, sogar im Blick auf die dur-molltonale Musik: bei der wiederholt (in Lexika etc.) paradigmatisch für eine „Augmentation" angeführten Wiederkehr des Hauptthemas im ersten Satz von J. Brahms' 4. Symphonie e-moll op. 98 zu Reprisenbeginn (Takte 246 ff.) handelt es sich nicht immer um eine exakte Verdoppelung der Notenwerte des am Satzanfang exponierten Themas, sondern mitunter auch stärker gedehnte Vergrößerung.
Vor allem kommt aber bezüglich des zeitgenössischen Kompositionsschaffens ein umgreifenderer Augmentationsbegriff zum Tragen. Ihm subsumiert etwa O. Messiaen neben der ‚traditionellen', als „augmentation classique" apostrophierten Verdoppelung der Notenwerte ebenso Vergrößerungen um ein Viertel, ein Drittel, die Hälfte, wie auch um das Zwei-, Drei- und Vierfache; außerdem erwähnt er „augmentations inexactes" (*Technique de mon langage mus.*, Paris 1944, 10). P. Boulez wiederum differenziert bei einfachen, auf rhythmische Zellen angewendeten Transmutationen zwischen regulärer und irregulärer Augmentation bzw. Diminution je nachdem, ob die Hierarchie der Zelle gewahrt bleibt oder deren Bestandteile unterschiedlich verändert werden:

Éventuellement... (RM H. 212, April 1952): ...les transmutations simples, soit: l'augmentation, la diminution régulières ou irrégulières (régulières lorsque la hiérarchie de la cellule initale est respectée, irrégulières lorsque les composantes de la cellule sont modifiées différemment)... (128).

In der elektronischen Musik hingegen — wie das Eimert/HumpertL (Regensburg [1973] ²1977, Art. *Augmentation*, 32 b) ausdrücklich vermerkt — wird der Begriff „nicht verwendet" im Unterschied zur „damit bezeichneten Sache", der Verdoppelung der Notenwerte einer Tonfolge nämlich bei einer Ok-

tavtransposition nach unten „dank der einfachen Oktavumschaltung eines Magnetbandgeräts".

Lit.: Art. Augmentation and diminution, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944; Art. Augmentation, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; R. BULLIVANT, Art. Augmentation, New GroveD I, London 1980.

Michael Beiche, Freiburg i.Br. 1988

Autonome Musik

dtsch. ‚eigengesetzliche', nicht an äußere Zwecke gebundene Musik, in Übernahme von griech. αὐτόνομος, nach eigenen Gesetzen, frei und unabhängig lebend; engl. autonomous music; ital. musica autonoma; im Franz. scheint ein entsprechender Ausdruck nicht gebräuchlich zu sein.

Zur politischen Tradition des Begriffs autonom seit der Antike sowie zu seiner weiteren Verwendung in Rechtswissenschaft (seit Mitte des 16. Jh.), Philosophie (seit Mitte des 18. Jh.), Theologie, Soziologie, Psychologie und Pädagogik (seit Beginn des 20. Jh.) vgl. R. Pohlmann, Art. *Autonomie*, in: *Historisches Wörterbuch d. Philosophie*, Bd. I, hg. von J. Ritter, Basel 1971, 701–719.

I. Etwa seit 1925 wird im Musikschrifttum das Wort Autonomie als musikästhetischer Begriff einer werkimmanenten Theoriebildung diskutiert.

II. Autonomie sowie der um 1930 gebildete Begriff autonome Musik als musiksoziologische Kategorie dienen zur Kennzeichnung einer allein durch sich selbst begründeten künstlerischen Produktionsweise.

(1) Als Kriterium für die Unabhängigkeit von kompositorischen Normen oder sozialen Funktionen bezeichnet autonom bzw. autonome Musik eine eigenständige gesellschaftliche Stellung von Komponisten und Rezipienten.

(2) Als Merkmal einer rein artifiziell begründeten Werkform bezeichnet autonom bzw. autonome Musik die immanente Logik kompositorischer Sachverhalte.

III. In Gegenüberstellung zum Begriff Programmmusik wird autonome Musik primär als ästhetische Kategorie verwendet.

IV. Die seit Beginn des 20. Jh. diskutierte Unterscheidung zwischen ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion von Musik verfestigt sich seit den 1950er Jahren in der Gegenüberstellung zum Begriff funktionale Musik.

I. Etwa seit 1925 wird im Musikschrifttum das Wort Autonomie als musikästhetischer Begriff einer werkimmanenten Theoriebildung diskutiert.

In früheren Schriften zur Ästhetik allgemein seit Ende des 18. Jh. bewegen sich Verwendungen von autonom bzw. Autonomie überwiegend im Rahmen philosophischer Begrifflichkeit:

Fr. Schlegel, Aus d. Heften zur Philosophie (1794–1818): *Die Einheit des schönen Objekts* als solches, *erfodert den Schein der Selbstgenugsamkeit*, der innern Vollständigkeit: *und macht* eben dadurch *das blos schöne Objekt* (deßen Accidenz und Attribut Schönheit ist) *zu einer selbstständigen Schönheit* (deren Essenz und Substanz Schönheit ist).
Man könnte diese Eigenschaft auch ein Maximum der Autonomie nennen (*Kritische Schriften u. Fragmente*, Bd. V, hg. von E. Behlert u. H. Eichner, Paderborn 1988, 173);
Fr. W. J. Schelling, *Ueber Wiss. d. Kunst, in Bezug auf d. akademische Studium* (1803), in: *Philosophie d. Kunst* (1802/03): Diejenigen Regeln, die das Genie abwerfen kann, sind solche, welche ein bloß mechanischer Verstand vorschreibt; das Genie ist autonomisch, nur der fremden Gesetzgebung entzieht es sich, nicht der eignen, denn es ist nur Genie, sofern es die höchste Gesetzmäßigkeit ist; aber eben diese absolute Gesetzgebung erkennt die Philosophie in ihm, welche nicht allein selbst autonomisch ist, sondern auch zum Princip aller Autonomie vordringt (*Ausgewählte Schriften* V, hg. von K. F. A. Schelling, Eßlingen 1859, 388).

Dennoch läßt sich die Bedeutung des Wortes Autonomie in musikästhetischen Schriften seit den 1920er Jahren nicht vorwiegend auf philosophische Traditionen zurückführen. So gebraucht beispielsweise G. Becking den Begriff ganz allgemein im Sinne von Selbstbestimmung, wenn er über den tiefgreifenden werkgeschichtlichen Stilwandel des mus. Sturm und Drang im Vergleich zur älteren Kompositionslehre des Barock schreibt, daß „sich noch die 1680 geborene Generation willig und ohne zu fragen einer schlechthin gegebenen Dynamik [des Periodenbaus] unterwirft, während der Führer der Generation von 1730 die bisher als selbstverständlich hingenommene Abhängigkeit durchbricht und gerade hier ein Grundproblem seiner Autonomie entdeckt" (Mitber. zu: H. Mersmann, *Zur Phänomenologie d. Musik*, in: *Zweiter Kongress für Ästhetik u. Allgemeine Kunstwiss.*, Zs. für Ästhetik u. Allgemeine Kunstwiss. XIX, 1925, 391). Th. W. Adorno beschränkt die Geltung des Begriffs Autonomie allein auf die Ebene kompos. Verfahrensweisen. Von den seiner Auffassung nach in A. Bergs Oper *Wozzeck* ausgedrückten Trauminhalten grenzt er damit scharf die mus. Mittel ihrer Hervorbringung ab:

Die Oper Wozzeck (Der Scheinwerfer. Blätter d. Städtischen Bühnen Essen III, H. 4, 1929): Die *Konstruktion* des Wozzeck aber ist allein Mittel, dies Traumgut zu fassen... Nicht erzeugt die Wozzeckmusik Gehalte aus sich; Handwerk wird darin geübt, stimmig in sich und

bereit, die getroffenen Gehalte zu bergen... Es bedeutet also handwerkliche Autonomie einzig die strenge Fügung dessen, was die Intentionen aufnehmen soll... (8).

Die von Adorno berührte Grundsatzfrage ästhetischer Diskussionen seit Ende des 18. Jh., ob Gehalt und Kompositionsweise voneinander getrennt werden können, beleuchtet F. M. Gatz durch die Unterscheidung zwischen Heteronomie und Autonomie, welche auch von anderen Autoren aufgegriffen wird:

Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen (Stuttgart 1929): Die Ästhetik, die... an einen Inhalt der Kunst glaubt, wird mit Recht „Inhaltsästhetik" genannt... er [der Inhalt] ist es, der als Gesetz des Kunstwerks, als Norm für den Künstler aufgefaßt wird... Aus diesem Grunde sei die Inhaltsästhetik unter den Begriff der „H e t e r o n o m i e ä s t h e t i k" gebracht (23);
Der Grundanschauung der Heteronomieästhetik völlig entgegengesetzt ist die Auffassung, daß der Logos der Musik in ihr selbst liegt, daß Musik, von allem Fremden unberührt und frei, sich selbst bestimmt. „Autonomie" ist das Wort für solchen Sachverhalt (44);
W. Apel, Art. *Aesthetics of music*, HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): The various theories can be conveniently divided into two groups, according to whether they consider music (a) as a heteronomous art, i.e., as the expression of extramusical elements, or (b) as an autonomous art, i.e., as the realization of intrinsic principles and ideas (F. Gatz) (18 a).

Die von Gatz daraus abgeleitete Formulierung „*Musik als autonome Kunst*" (sowie ihr Pendant „*Musik als heteronome Kunst*", 11) ist als eine von zwei sich ausschließenden Möglichkeiten einer Wesensbestimmung von Musik gemeint (vgl. hierzu auch G. Wierling, *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck d. Persönlichkeit*, Diss. Würzburg 1931; ferner H. Conradin, *Ist d. Musik heteronom oder autonom?*, Diss. Zürich 1940). Obwohl sich diese Formulierung mit dem wenig später herausgebildeten Begriff autonome Musik durch die gemeinsame Beziehung zu ästhetischen Grundsatzfragen berührt, ist sie dennoch nicht mit ihm gleichzusetzen, da jener sein begriffliches Profil erst als spezielle Klassifikation innerhalb der Musik erhält, und zwar für sogenannte Kunstmusik; dies aber wiederum unter soziologischem bzw. historischem Aspekt jenseits einer werkimmanenten Ästhetik (vgl. unten, II). Symptomatisch für eine aus dieser Spannung resultierende Theoriebildung ist daher bei Adorno die Verwendung des Begriffs Autonomie zur Bezeichnung werkimmanenter Sachverhalte, obwohl er ihn aus soziologischer Sicht als ideologisch undurchschaute Kategorie verwirft:

Stilgesch. in Schönbergs Werk (Blätter d. Staatsoper u. d. Städtischen Oper Bln X, H. 32, 1930): ...die Polyphonie [bei Schönberg] emanzipiert sich vom Schema des bereichernden Zusatzes und wird mit der harmonisch-thematischen Konstruktion verklammert... Im d-moll-Quartett entfaltet sich erstmals autonom die Polyphonie, wird erstmals die Ökonomie der thematischen Konstruktion vollständig (6);
Rezension zu E. Krenek, *Über neue Musik* (Zs. für Sozialforschung VII, 1938): Kritik wäre vorab an den musikästhetischen Entwurf [Kreneks] anzuschliessen... Der Form-Inhalt-Dualismus der traditionellen idealistischen Ästhetik wird von diesem Entwurf nicht kritisch betroffen, und darum bleibt auf der einen Seite die Bestimmung des „Inhalts" der neuen Musik bloss negativ, nämlich ihre gesellschaftlich vorgezeichnete Entfremdung wird selber zum Inhalt..., während andererseits das Erbe der Formalästhetik wirksam ist in der Behauptung der „Autonomie" der Musik und der Orientierung der Analyse am sogenannten „Problem der Form"... (295);
Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949): Die traditionelle Musik hatte mit der Verselbständigung ihrer Aufgaben und Techniken vom gesellschaftlichen Grunde sich abgelöst und war „autonom" geworden. Daß ihre autonome Entwicklung die gesellschaftliche reflektiert, war nie an ihr so einfach und zweifelsfrei zu entnehmen wie etwa an der des Romans. Nicht bloß fehlt der Musik als solcher der eindeutig gegenständliche Inhalt, sondern je reiner sie ihre Formgesetze ausbildet und ihnen sich überläßt, um so mehr dichtet sie zunächst gegen die manifeste Darstellung der Gesellschaft sich ab, in der sie ihre Enklave hat... Sie ist Ideologie, insoweit sie sich als ein ontologisches Ansichsein jenseits der gesellschaftlichen Spannungen behauptet (Gesammelte Schriften XII, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1975, 122 f.);
Zum Verständnis Schönbergs (Frankfurter Hefte. Zs. für Kultur u. Politik X, 1955): Stets scheute er [Schönberg] sich, den tonalen Schwerpunkt durch die üblichen und nun wirklich völlig abgenutzten Mittel der Kadenz... herzustellen... Wagnersche mit Brahmsschen Tendenzen vereinend, hat Schönberg die sogenannten Nebenstufen immer mehr hervortreten lassen, schließlich auch den chromatischen Akzidentien der Tonart den Charakter kräftiger Fundamentschritte verliehen. Am Ende wurde jeder Klang autonom, alle Klänge gleichberechtigt und die Vorherrschaft des tonischen Dreiklangs gestürzt (425).

Bei Adorno spielt die immer wiederkehrende Auseinandersetzung mit Autonomie als Kategorie von Kunst eine zentrale Rolle, weswegen seine Schriften sich als erstrangige Quelle zu dieser Problematik anbieten. Auch bei anderen Autoren resultiert ein ambivalentes Verhältnis zum Begriff Autonomie aus der Spannung zwischen werkimmanenter und soziologischer Ästhetik:

H. H. Eggebrecht, Art. *Musik*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, hg. von dems. (Mainz 1967): In der Verfügungskraft und als Träger des Geistes ist die Musik stets Teil und Zeugnis einer sozial-, religions-, kunst- und wissenschaftsgeschichtlich geprägten geistig-geschichtlichen Situation, die auch musikalisch nach eigenem Ausdruck verlangt und (z. B. als Anlaß zur Entstehung von Gattungen und Stilen) die „autonome" Entwicklung der Musik durchkreuzt. Dennoch hat jedes musikalisch Gültige Bedeutung auch in einem immanent musikgeschichtlichen (seit dem späteren Mittelalter speziell kompositionsgeschichtlichen) Prozeß (602 a);

P. Bürger, *Theorie d. Avantgarde* (Ffm. 1974): Die Kategorie Autonomie läßt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen... Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum „Wesen" der Kunst) verbindet (63).

In den genannten Belegen bilden die schon vor dem 20. Jh. im Rahmen grundsätzlicher Kunstauffassungen weitverzweigten Bedeutungen von Autonomie Voraussetzungen, denen zufolge auch der Ausdruck autonome Musik nicht als festumrissener Terminus erscheint, sondern zusammen mit ähnlich lautenden Formulierungen, deren gemeinsamer Bestandteil das Wort autonom ist, als historische, soziologische oder ästhetische Kategorie in zum Teil sehr verschiedenen Zusammenhängen verwendet wird.

II. Autonomie sowie der um 1930 gebildete Begriff autonome Musik als MUSIKSOZIOLOGISCHE KATEGORIE dienen zur Kennzeichnung einer allein durch sich selbst begründeten künstlerischen Produktionsweise. A. Schering unterscheidet „gesellige Musik" und Musik als „autonome Kunst". Er erläutert dies als Klassifikation von Musikarten unter sozialhistorischem Aspekt und verwendet autonom somit nicht als grundsätzliche Wesensbestimmung von Musik schlechthin (vgl. oben, I.):

Art. *Musik*, in: *Hwb. d. Soziologie*, hg. von A. Vierkandt (Stuttgart 1931): Wo gesellige Musik sich einem breiteren Rahmen einfügen soll, wird sie von selbst den Charakter derjenigen Gesellschaftsklasse annehmen, der sie dienen will... Trug die Musik in älteren Zeiten überwiegend „dienenden" Charakter, so ist doch ihre Bedeutung als autonome Kunst nie ganz übersehen worden. Die schon für griechische Zeit belegten musikalischen Wettkämpfe, selbst wenn sie anfangs nur der Bewunderung persönlicher Meisterschaft galten, beweisen, daß ein Tonwerk auch durch rein ästhetische Qualitäten zu fesseln vermochte (395 b f.); vgl. die Übernahme dieser Klassifikation bei W. Serauky, *Wesen u. Aufgaben d. Musiksoziologie* (Zs. für Musikwiss. XVI, 1934), 241 u. 243.

Im Unterschied zu Schering, dessen Klassifikation tendenziell auf alle musikgeschichtlichen Phasen seit der Antike übertragbar ist, verwenden andere Autoren den Begriff Autonomie zur spezifischen Charakterisierung bürgerlicher Kunst. Th. W. Adorno beispielsweise rechnet A. Schönberg „zu jenen dialektischen Erscheinungen des bürgerlichen Individualismus..., die ohne Rücksicht auf eine vorgedachte gesellschaftliche Totalität in ihren angeblich ‚spezialisierten' Problemkreisen arbeiten, in ihnen aber Lösungen gewinnen, die sich unvermerkt wider die Voraussetzungen des Individualismus kehren und umschlagen" (*Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik*, Zs. für Sozialforschung I, 1932, 109). Eingegrenzt auf den historischen Bezug zur mus. Klassik schreibt er über Schönbergs Werkideal:

...dem expliziten Anspruch nach will es [Schönbergs Werk] mit historisch durchrationalisierten Mitteln das Beethovensche, autonome, sich selbst genügende und symbolkräftige Kunstwerk noch einmal herbeizwingen... (112).

Und am Beispiel K. Weills erläutert Adorno zeitgenössisches Komponieren in Abgrenzung zum traditionellen Werkideal:

Mit den Mitteln vergangenen Scheins bekennt das gegenwärtige kompositorische Verfahren sich selbst als scheinhaft, und im grellen Schein wird die Chiffernschrift eines gesellschaftlichen Zustandes lesbar, der... den Menschen so nah auf den Leib rückte, daß er nicht einmal Frage und Versuch des autonomen Kunstwerkes mehr zuläßt (122).

Die Formulierung autonome Musik gebraucht Adorno vermutlich erstmals 1936 im Zusammenhang mit A. Bergs Oper *Lulu*, um die Eigenständigkeit der Musik gegenüber der Bühnenhandlung zu verdeutlichen:

Pseud. H. Rottweiler, *Zur Lulu-Symphonie* (23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 24/25, 1936): Es muß darauf verzichtet werden, vom Werk [der *Lulu-Symphonie*] in zusammenhängender Darstellung zu reden, weil es derart radikal der Bühne verschworen, derart unablöslich dem dichterischen Worte verhaftet ist, daß es, isoliert, nicht gänzlich sich enträtselt. Das ist nicht so zu verstehen, als handle es sich um gestische oder untermalende Begleitmusik. Wer irgend von Bergs Stil weiß, wird von seiner zweiten Oper vollends durchkonstruierte, autonome, mit dem herkömmlichen Wort: „absolute" Musik erwarten... (5).

Ob Adorno den Begriff autonome Musik hier prägt, ist nicht zweifelsfrei zu klären, da er zur gleichen Zeit bei E. Křenek begegnet und zwischen beiden Autoren diskutiert wird. Die Gleichsetzung mit der älteren Wendung absolute Musik, und zwar im Blick auf „durchkonstruierte" Kompositionen, dient Adorno dazu, ihn als werkimmanente Kategorie zu rechtfertigen (vgl. hierzu unten, III.). Als soziologische Klassifikation einer bestimmten Musikart hingegen beurteilt Adorno ihn skeptisch; so bemerkt er zu Křeneks Definition der „autonomen abendländischen Musik" als „einer Musik, die an keine bestimmte Anwendungsform gebunden ist" (*Was erwartet d. Komponist von d. Musikerziehung*, 23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 26/27, 1936, 20):

Musikpädagogische Musik, Brief an E. Křenek (23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 28/30, 1936): Gewiß sind am Begriff der autonomen Musik alle Zweifel erlaubt...; aber das bedeutet, daß man Abhängigkeit und Zweck der autonomen Musik, wie verdeckt auch immer, in

der musikalischen Gestalt selber dechiffriert... (32).

Möglicherweise sind religiös-metaphysische Implikationen des Begriffs absolute Musik (→ *Absolute Musik* II. (3)), mit dem Adorno autonome Musik gleichsetzt, ein weiterer Grund seiner auch später bekundeten Skepsis:

Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): Sie [die Musik] ist Sprache, aber eine ohne Begriffe. Das, in eins mit dem Charakter des Tröstlichen, dem blinden mythischen Naturzusammenhang Einspruch Gebietenden, das man ihr seit den Erzählungen von Orpheus und Amphion zuschrieb, liegt der theologischen Konzeption der Musik zugrunde, der einer Sprache der Engel. Sie wirkte nach bis tief in die autonome Kunstmusik hinein, von deren Verhaltensweisen nicht wenige jene Vorstellung säkularisieren... Solcher Art ist prinzipiell ihre Funktion heute, die einer Sparte in der allgemeinen Reklame für die Welt, deren es um so mehr bedarf, je weniger die aufgeklärten Menschen der Positivität des Bestehenden zuinnerst vertrauen (54 f.).

Demgegenüber differenzieren andere Autoren zwischen absolut als metaphysischer und absolut im Sinne von autonom als artifizieller Kategorie, was zugleich ermöglicht, autonome Musik als soziologischen Begriff eindeutiger abzugrenzen:

F. M. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen* (Stuttgart 1929): Alle Musik ist „absolut". Nur gilt es sich zu vergegenwärtigen, daß die Autonomieästhetik den Begriff des Absoluten sehr viel schärfer fassen muß als die bisherige Musikästhetik, wenn die Begriffe autonom und absolut einander decken sollen. Andrerseits darf nicht übersehen werden, daß der Terminus „Absolut" ein Hinüberspielen der Gedanken ins Metaphysische nahelegt, bezeichnet man doch auch das Metaphysische als das Absolute. Gebraucht man im Sinne der Autonomieästhetik die Ausdrücke „autonom" und „absolut" promiscue, so muß man das Metaphysisch-Absolute von dem Artistisch-Absoluten unterscheiden. Nur artistische Absolutheit ist es, die von der Autonomieästhetik für die Musik unbedingt in Anspruch genommen wird: die Losgelöstheit oder Lösbarkeit der Musik von allen anderen Phänomenen, die nicht Musik sind... (48);
C. Dahlhaus, Art. *autonome Musik*, Brockhaus RiemannL, hg. von dems. u. H. H. Eggebrecht, Bd. I (Mainz 1978): Vom Begriff der... absoluten Musik, der eine ästhetische Kategorie ist und als solche das Merkmal der Unabhängigkeit von äußeren Zwecken einschließt, jedoch außerdem noch zur Vokal- und vor allem zur Programmusik kontrastiert, unterscheidet sich der Begriff der autonomen Musik, der Vokal- und Programmusik keineswegs ausschließt, durch seine primär soziologische Bestimmtheit, obwohl der Terminus assoziativ an die Autonomieästhetik erinnert, die nichts anderes als eine Ästhetik der absoluten Musik ist (72 b).

(1) Als KRITERIUM FÜR DIE UNABHÄNGIGKEIT VON KOMPOSITORISCHEN NORMEN ODER SOZIALEN FUNKTIONEN bezeichnet autonom bzw. autonome Musik eine eigenständige gesellschaftliche Stellung von Komponisten und Rezipienten. H. Besseler stellt diesem Merkmal gemäß die „hohe Kunst des 16. Jahrhunderts" als „Schöpfung des autonomen Künstlers" der Normgebundenheit mittelalterlicher Werke gegenüber:

Grundfragen d. Musikästhetik (JbP XXXIII, 1926): Obschon die hohe Kunst des 16. Jahrhunderts in ganz anderem Sinne Schöpfung des autonomen Künstlers ist als irgendein mittelalterliches Werk, so widerstrebt bereits ihre polyphone, auf den Verband gleichberechtigter Stimmeinheiten zugeschnittene Technik jeder subjektiv-bekenntnismäßigen Deutung (67).

Th. W. Adorno folgert die „autonome... Durchkonstruktion" mus. Gebilde notwendig aus dem Wegfall allgemeinverbindlicher kompositorischer Normen:

Zur Zwölftontechnik (Anbruch XI, 1929): Je geringer in Schönbergs Werk die formbildende Kraft der Tonalität wurde, umsomehr gewann das konstruktiv-variative Verfahren an Macht... Nach Fortfall der Wiederholungsgarantien durch die Tonalität blieb nur die Möglichkeit, auf alle Wiederholung zu verzichten... Der Zerfall jeder vorgegebenen Konstruktionsstruktur macht die autonome motivisch-variative Durchkonstruktion des Gebildes notwendig... (292 f.).

Den damit einhergehenden Wegfall allgemeinverständlicher Verstehensnormen sowie die daraus folgende Auflösung von unmittelbar einsichtigen sozialen Funktionen stellt E. Křenek in einem Brief vom 14.3.1932 an Adorno als das spezifische Problem von Komponisten Neuer Musik dar, welche als „Erzeuger einer zwangsläufig autonom gewordenen Kunst, die keinen Gebrauchswert mehr hat, dennoch begehren, aus ihrer Tätigkeit die Mittel ihrer Subsistenz zu erwerben" (Adorno u. Křenek, *Briefwechsel*, hg. von W. Rogge, Ffm. 1974, 27 f.).
Häufiger wird mit dem Begriff autonom zugleich ein positives Wertkriterium verbunden, welches dem Verhältnis von Komponisten zur Gesellschaft gilt. So gehen wesentliche Impulse in zentralen mus. Fragen und ihrer öffentlichen Diskussion für den unbekannten Verfasser einer Kritik zum Musikkongress in Florenz im Jahre 1933 vorrangig von den „autonom Schaffenden" und nicht von den „nachschaffenden" Wissenschaftlern und Kritikern aus:

Italianità (23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 11/12, 1933): ...wieviel anregender wäre es... gewesen, wenn die Komponisten selbst die Einführung in die überaus glücklich gewählten Diskussionsgebiete [des Kongresses]... übernommen und die Kritiker sich erst nachher dazu zu äußern gehabt hätten! Gewiß wäre es manchmal zu temperamentvollen Improvisationen gekommen, aber das Temperament eines Künstlers, der für sein eigenes Schaffen eintritt und es öffentlich verantwortet, ist unter allen Umständen interessanter und wichtiger als die Reflexionen der nachschaffenden oder bloß kritisierenden Geister. Nur bei Behandlung der organisatorischen Fragen hätte man letzteren den Vortritt lassen dürfen, wobei es noch immer als wahr-

scheinlich hingestellt werden muß, daß auch hier die erlösenden Grundgedanken von den autonom Schaffenden... in die Debatte geworfen worden wären (20).

G. von Dadelsen begreift die „Autonomie des Künstlerischen" generell als Wertmaßstab für ein Vollkommenheitsideal, an welchem sich zugleich die Distanz zwischen Kunst und Gesellschaft bemißt:

Die Vermischung mus. Gattungen als soziologisches Problem, Kgr.-Ber. Kassel 1962: Es spiegelt sich... durchaus nicht jede gesellschaftliche Bewegung unmittelbar in der Musik wieder. Die Autonomie des Künstlerischen verlangt zu jeder Zeit höchste Vollkommenheit des Kunstwerks, und im Kunstwerk kann diese Vollkommenheit – im Gegensatz zur menschlichen Gesellschaft – erreicht werden. Das eigene Entwicklungsgesetz der Kunst und der künstlerischen Gattung fordert sein Recht. Der Künstler wird die Anregungen aufnehmen, wo er sie findet. Er muß sie nur stilisieren und seiner Kunst verbinden können (25).

Adorno charakterisiert mit Autonomie eine emanzipatorische Utopie von Kunstwerken gegenüber gesellschaftlicher Unfreiheit:

Ästhetische Theorie: Denn die absolute Freiheit in der Kunst, stets noch einem Partikularen, gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden. Die Autonomie, die sie erlangte, nachdem sie ihre kultische Funktion und deren Nachbilder abschüttelte, zehrte von der Idee der Humanität. Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur humanen wurde (Gesammelte Schriften VII, hg. von Gr. Adorno u. R. Tiedemann, Ffm. 1970, 9).

Der Geltung von autonom bzw. autonome Musik als soziologischer Kategorie, zumal in Verbindung mit einem positiven Werturteil, wird vor allem aus gesellschaftskritischer Perspektive widersprochen. So kennzeichnet Adorno an anderer Stelle mit dem Wort autonom die Loslösung von vorgegebenen kompositorischen und sozialen Normen als ideologisches Selbstbild bürgerlicher Musik:

Die stabilisierte Musik (unveröff. Ms., 1928): Die Entwicklung, die die Auflösung der Komponiernormen mit sich brachte, ist keineswegs gesellschaftlich revolutionär gewesen. Sie vollzog sich durchaus im Rahmen eben der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, deren Musikübung sie schließlich zersetzte. Träger der Emanzipation der Musik von ihren objektiven Normen ist nicht etwa eine aufrührerische Klasse, sondern das Individuum, das die bestimmende Macht der herrschenden Klasse ist; das Individuum, wie es ökonomisch im freien Konkurrenzkampf der liberalistischen Wirtschaftsweise sich durchsetzt und wie es ideologisch als autonome Persönlichkeit sich verklärt (Gesammelte Schriften XVIII, hg. von R. Tiedemann u. Kl. Schultz, Ffm. 1984, 722 f.).

Aus sozialrevolutionärer Sicht gebraucht H. Eisler die Bezeichnung „‚autonome' bürgerliche Musik" negativ in Abgrenzung zu seiner Forderung an Komponisten und ihre Methoden, sich direkt mit aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen auseinanderzusetzen:

Einiges über d. Fortschritt in d. Musik (unveröff. Ms., 1937): In den letzten Jahren haben viele der jüngeren modernen Komponisten immer mehr gelernt, die Ansprüche, Forderungen und Probleme, die unsere Zeit an die Musik stellt, ernst zu nehmen und sich mit dem sozialen Auftrag, der heute zu erfüllen ist, auseinanderzusetzen. Ein solches Bewußtsein kann ungeheuer in die Praxis eines Komponisten eingreifen und zu Veränderungen in seiner Komponistenmethode führen... Es hat... für die Praxis eines Komponisten... miserable Folgen, wenn er die „autonome" bürgerliche Musik nicht für eine historische Etappe, sondern für ein nicht zu veränderndes, ewiges Phänomen hält... (*Musik u. Politik. Schriften 1924–1948*, hg. von G. Mayer, München 1973, 391).

Von marxistischen Autoren wird Autonomie auch als Kategorie für werkimmanente Zusammenhänge, wie sie Adorno noch akzeptiert (vgl. oben, I.), relativiert oder generell in Zweifel gezogen:

G. Mayer, *Zur Dialektik d. mus. Materials* (Dtsch. Zs. für Philosophie XIV, 1966): Bekanntlich war das Komponieren für Marx ein Modell für wirklich freies Arbeiten... Auch die künstlerische Produktion ist hier nicht denkbar ohne die schöpferische Phantasieleistung des kompositorischen Subjekts...
Dieser Prozeß des absoluten Herausarbeitens der schöpferischen Anlagen... im speziellen, relativ autonomen musikalischen Bereich ist nicht sozial abgesondert, nie von vornherein Selbstzweck, sondern vollzieht sich stets im gesellschaftlichen Totalzusammenhang, der die Prägung des neuen ebenso wie die Art der Fortbildung des vorgefundenen Materials bedingt... So ist also die relativ autonome, immanente Dialektik des Materials, der Lösung und Neusetzung von spezifischen Problemen der musikalischen Logik... ihrerseits... dialektisch vermittelt: durch Widersprüche zwischen der relativen Immanenz der musikalischen Syntax einerseits und der gesellschaftlichen Wirklichkeit, veränderten Sinngehalten und Funktionen der Musik andererseits (1372 f.);
K. Boehmer, *Adorno, Musik, Gesellschaft*, in: *Die neue Linke nach Adorno*, hg. von W. F. Schoeller (München 1969): ...wo eine adäquate Wahrnehmung dessen, was autonome Musik intendierte, zur conditio sine qua non legitimen musikalischen Konsums verhärtet ist, wird die bürgerliche Ära projiziert auf jegliche Epoche schlechthin. Bei Adorno scheint es gar oft, als ob die Analyse der gesellschaftlichen Implikationen bürgerlicher Kunstmusik die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion vergessen machen wolle... Daß Musik, Kunst ganz allgemein, im Zuge ihrer geschichtlichen Entfaltung eigene Produktivkräfte entwickelt, die wiederum die Voraussetzung dessen sind, was man ihre Autonomie nennt, ist eine selbst ins Bewußtsein vor-marxistischer Denker gedrungene Erkenntnis. Dort allerdings schlägt sie um ins Gegenteil: Die von der allgemeinen gesellschaftlichen Produktion isolierten Resultate der spezifischen künstlerischen Produktionsverfahren sollen nun zum Korrektiv der gesellschaftlichen Bedingungen werden, die ebenfalls nach ihren eigenen Gesetzen sich entwickelten (124 f.).

P. Bürger spitzt Kritik dieser Art dahingehend zu, daß der Terminus Autonomie allein als Ausdruck bürgerlicher Kunst- und Rezeptionsauffassung zu begreifen sei, deren gesellschaftliche Bedingtheit durch ihn unkenntlich gemacht werden solle:

Theorie d. Avantgarde (Ffm. 1974): *Autonomie der Kunst* ist eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, daß sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind. Darin liegt das Wahrheitsmoment der Rede vom autonomen Kunstwerk. Was diese Kategorie jedoch nicht zu erfassen vermag, ist die Tatsache, daß es sich bei dieser Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen um einen *historischen Prozeß* handelt, d. h. *daß er gesellschaftlich bedingt ist.* Und eben darin besteht die Unwahrheit der Kategorie... Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. (63).

Im Versuch, diese Diskussion durch eine flexiblere Handhabung des Begriffs Autonomie zu entschärfen, schreibt C. Dahlhaus:

Grundlagen d. Musikgesch. (Köln 1977): Daß die ästhetische Autonomie kein der Geschichte enthobenes, gleichsam über ihr thronendes Prinzip, sondern vielmehr ein historisch begrenztes und veränderliches Phänomen darstellt, leugnet wohl niemand mehr, der die Diskussion überhaupt kennt... Immerhin kann man von einigen musikalischen Gattungen des 18. bis 20. Jahrhunderts ohne Willkür behaupten, daß sie autonom oder primär autonom sind. Und es dürfte historiographisch zweckmäßig sein..., ...ein musikalisches Gebilde dann als autonom zu bezeichnen, wenn es erstens den Anspruch erhebt und durchzusetzen vermag, um seiner selbst willen gehört zu werden, so daß die Form den Primat gegenüber der Funktion erhält, und wenn es sich zweitens um Kunst im Sinne des neuzeitlichen Kunstbegriffs handelt, um Werke also, die als freie Kunst ohne Einfluß eines Auftraggebers auf Inhalt und Erscheinungsform entstanden sind (174 f.).

(2) Als MERKMAL EINER REIN ARTIFIZIELL BEGRÜNDETEN WERKFORM bezeichnet autonom bzw. autonome Musik die immanente Logik kompositorischer Sachverhalte. In der paraphrasierenden Zusammenfassung eines anon. Rezensenten von E. Křeneks Vortrag *Material u. Formfragen d. neuen Musik* erscheint unter diesem Aspekt die Formung des mus. Materials zugleich als Ausdruck einer grundsätzlich gegebenen Freiheit des Geistes:

Vorträge über Musik (23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 8/9, 1933): Ernst Krenek ging von einer scharfen Abgrenzung der für die Beurteilung von Musik höchst wesentlichen Formprobleme gegen den irrelevanten oder überhaupt fehlenden „Inhalt" aus und betonte zunächst den a u t o n o m e n Charakter der Musik als Kunst: sie ist ihm „gestaltetes Material, nämlich organisierter Ablauf von Tönen..." Eine Betrachtung der O r g a n i s a t i o n dieses Materiales der Tonkunst läßt Krenek die mehrfache Beschränkung erörtern, der das naturgegebene Material, der Ton, durch die Scheidung des Kontinuums in abgegrenzte Töne, ihre reihenmäßige Ordnung in der sieben- bezw. zwölftönigen Skala und schließlich in der letzten Epoche der abendländischen Musik im tonalen Dur-Moll-System unterworfen wurde, eröffnet aber zugleich die bedeutsame Erkenntnis, daß die Organisation nicht „eine dem künstlerischen Formwillen übergeordnete, mehr oder weniger ewige, zumindest naturgegebene Regel sei, die niemand verletzen dürfe... sondern sie ist ein Mittel zu dem Zweck, sich des Stoffes auf besondere Art zu bemächtigen, als solche aber schon ein künstlerisches Ausdrucksmittel, das dem autonomen Bereich zugehört und dem der Mensch in voller Freiheit gegenübersteht" (18 f.).

Aus der Sicht Křeneks korrespondiert die Logik der mus. Materialentwicklung direkt mit dem Akt des Denkens schlechthin:

Über neue Musik (Wien 1937): Was ich unter der Einheitlichkeit menschlicher Geistestätigkeiten verstehe, ist... nicht in Symbolhaftigkeit oder Ausdrucksrelation erschöpft, sondern es bedeutet eine das innerste Wesen betreffende Entsprechung, ja geradezu Identität. Die Möglichkeit des Denkens über Musik beruht demnach darauf, daß die Musik selbst eine Form des Denkens ist... (19);
In dieser Erkenntnis des Musikalischen als eines Denkprozesses liegt auch die Sicherung seiner A u t o n o m i e... Solange wir... im musikalischen Vorgang keinen Denkvorgang erblicken, der sich in einem ihm selbst vollkommen reservierten, in sich geschlossenen Denkmittel abspielt, bleibt er notwendig an außerhalb seiner liegende Gehalte anderer Art gebunden... Dann aber bleibt uns auch der Wandel des musikalischen Materials an sich unerklärlich, denn er... entbehrt... jeder inneren Logik (21); vgl. hierzu auch S. Kracauers Rezension (23. Eine Wiener Musikzs., Nr. 31/33, 1937, 32).

Th. W. Adornos Gespaltenheit dem Begriff autonom gegenüber, den er in der Regel als werkimmanente Kategorie akzeptiert, auch wenn er ihn als soziologische ablehnt (vgl. oben, I. u. II. (1)), tritt gleichwohl auch innerhalb seiner Auffassungen zur Materialorganisation von Kunst bzw. Musik zutage:

Widerlegungen (Mk XXIII, 1930/31): Der Vergleich von Kunst und Organismus... trügt. Nur wenn der Geist des Menschen frei aus sich bestünde und die Welt souverän formte, wäre Kunst, als Zeugnis dieses Geistes, autonom und hätte Genügen an ihrem eigenen Wuchs (647);
Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik (Zs. für Sozialforschung I, 1932): Die leichte Musik befriedigt unmittelbar Bedürfnisse... Die technologische Betrachtung im Sinne der Kunstmusik vermag wenig zutage zu fördern, da es gerade die Vulgärmusik charakterisiert, daß sie eine autonome Technologie nicht ausbildete,

um als Ware den Anforderungen des Konsums prompt genügen zu können (370 f.).

Adorno grenzt dort, wo er den Begriff autonom akzeptiert, dessen Gültigkeit in der Regel auf Kunstmusik ein. Dem folgen andere Autoren, wobei auch sie in erster Linie mit autonom eine immanente Logik des mus. Materials sowie der Form bezeichnen:

W. F. Korte, *Bruckner u. Brahms. Die spätromantische Lösung d. autonomen Konzeption* (Tutzing 1963): Diese sinfonische Struktur [des Brucknerschen Symphonietyps] ist nach autonom-musikbedingten Kriterien erbaut. Ihre Syntax ist *nicht* außermusikalischen Vorstellungsvorgängen *nach*gebildet (66);
H. H. Eggebrecht, *Funktionale Musik* (AfMw XXX, 1973): Autonome Musik ist ihrem Begriff nach jene Musik, als deren wesentliches Merkmal die musikalische Eigengesetzlichkeit gilt...: das Produzieren von Musik primär... unter der Maxime des auf sich selbst gerichteten, bei sich selbst verbleibenden musikalischen Denkens... Das musikalische Denken ist auf den musikalischen Sinn... gerichtet, der seinerseits wesentlich durch die einer Musik immanente Funktionalität ihrer materiellen und operativen Bestandteile... zu definieren ist; der Grad an immanenter Funktionalität... ist entscheidend beteiligt an der artifiziellen Qualität von Musik... (5 f.);
E. Fubini, Art. *Estetica mus.*, in: *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. II (Turin 1983): Vicini a Helmholtz per impostazione e per presupposti metodologici, gli studi di Riemann si muovono su uno sfondo genericamente formalista, accentuando il carattere autonomo del fatto musicale, linguaggio autosufficiente, dotato di leggi proprie (169 a).

Demgegenüber interpretiert H. Eisler jegliche mus. Produktivität im Rahmen gesellschaftlicher Klassenkämpfe, weswegen er das Attribut autonom zurückweist:

Über d. Dummheit in d. Musik (Sinn u. Form. Beitr. zur Lit. X, 1958): In den Klassenkämpfen entwickelt sich die Musik, denn die Klassenkämpfe sind die Quelle aller Produktivität. In der Musik sind sie verfeinerter und komplizierter, als es je ein Ideologe wahrhaben will. Es gibt keine autonome Entwicklung des musikalischen Materials an sich. Nur in dem widerspruchsvollen Verhältnis der Musik zur Gesellschaft entwickelt sich die Musik (544 f.).

G. Mayer erkennt die „immanente Dialektik des Materials" nur als „relativ autonome" an. Er erläutert diese eingeschränkte Geltung des Begriffs empirisch-historisch, indem seiner Auffassung nach rein mus. Gebilde durch die Umwandlung ehemals außermus. „Zeichenverknüpfungen" entstehen:

Zur Dialektik d. mus. Materials (Dtsch. Zs. für Philosophie XIV, 1966): So wurden... musikalische Zeichenverknüpfungen, die ursprünglich äußerer Zweckmäßigkeit genügten und durch stete Wiederholung sich befestigt haben, ...zu immanenten syntaktischen Modellen der musikalischen Logik, also einer inneren, vom äußeren Zweck abgehobenen Zweckmäßigkeit... (1373); zum Begriff einer relativen Autonomie vgl. C. Dahlhaus, *Grundlagen d. Musikgesch.* (Köln 1977), 174.

Im Bemühen, die Kluft zwischen dem Verständnis von Autonomie als werkimmanenter Kategorie und dem Zweifel an ihrer empirischen Geltung zu überwinden, akzentuieren einige Autoren den Begriff autonome Musik allein als Ausdruck einer ästhetischen Intention im Sinne eines Werkideals:

Adorno, *Arnold Schönberg: Suite... op. 29.– III. Streichquartett op. 30* (Mk XX, 1927/28): ...alle Freiheit der Fantasiekonstruktion bleibt wach in Schönbergs Musik, durchleuchtet die bestehenden Formen bereits und will schließlich abermals sprengen, was an gesetztem Sein ihr irgend den Weg verlegen möchte; will ihre Form autonom bestimmen (605 a);
ders., *Über d. Fetischcharakter in d. Musik u. d. Regression d. Hörens* (Zs. für Sozialforschung VII, 1938): Der Begriff des Geschmacks... ist überholt... Die Kategorien der autonom intendierten Kunst sind für die gegenwärtige Rezeption von Musik ausser Geltung... (321 f.);
Eggebrecht, *Musik im Abendland* (München 1991): Die Teilung der Musik in funktionale und ästhetisch autonome hat Gültigkeit primär auf der Ebene subjektiver Intentionen (wenn diese sich auch noch so sehr faktuell auswirken): Die funktionale Musik *will* dienend sein, die autonome Musik *glaubt* frei zu sein.
Auch die intendiert funktionale Musik ist ästhetischen Wesens (ästhetisch funktional)...
Andererseits ist die autonome Musik, auch wenn sie sich noch so sehr als a- oder antifunktional versteht, keineswegs frei von Funktionen. Dies würde bedeuten, daß sie jenseits der Gesellschaft angesiedelt ist; eine nicht gesellschaftlich determinierte und eingebundene Art von Musik aber gibt es nicht (586).

Als Bezeichnung dieses Werkideals wird autonome Musik häufig in Verbindung mit der mus. Klassik präzisiert:

C. Dahlhaus, *Autonomie u. Bildungsfunktion*, in: *Aktualität u. Geschichtsbewußtsein in d. Musikpädagogik*, hg. von S. Abel-Struth (Mainz 1973): ...es wäre schwerlich ein Akt historischer Gerechtigkeit, wenn man die Idee bürgerlicher Musik primär von Meyerbeer..., statt von Beethoven abstrahierte.
Versucht man die Funktion, die eine autonome Musik... nach der im Bürgertum (mindestens im deutschen) des 19. Jahrhunderts herrschenden Überzeugung erfüllen sollte, genauer zu bestimmen, also den Sinn der... ästhetischen Kontemplation zu präzisieren, so ist es unumgänglich, auf eine Kategorie zurückzugreifen...: die Idee der Bildung...
Bildung, wie sie von Humboldt und Fichte verstanden wurde, setzt inneren Abstand gegenüber ökonomisch-sozialen Zwängen und Verstrickungen – gegenüber dem „Reich der Notwendigkeit" – voraus (24);
Eggebrecht, *op. cit.*: Indem die Instrumentalmusik ihre Sinngebung im Spielen fand, traten andere Funktionen zurück und trat sie selbst aus ihrer eigenen Wesentlichkeit, der des Spielens, hervor. In diesem Sinne gewann sie ein Moment der Autonomie, der Selbstbestimmung aus ihrem eigenen Gesetz heraus, dem des Spiels, und begann sie in die Richtung zu weisen, die dann später in dem auf die Instrumentalmusik der Wie-

ner Klassik bezogenen Begriff der autonomen Musik voll in Erscheinung trat (312).

III. In Gegenüberstellung zum Begriff Programmmusik wird autonome Musik primär als ÄSTHETISCHE KATEGORIE verwendet. Die vor allem in Verbindung mit der Autonomieästhetik (vgl. oben, I.) häufiger zu beobachtende Überlagerung mit dem Begriff absolute Musik bildet hierfür eine Voraussetzung:

F. M. Gatz, *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen* (Stuttgart 1929): Es ist nicht von der Hand zu weisen, wenn man die Autonomie der Musik auch als „Absolutheit" bezeichnen will... Einer der bedeutendsten wissenschaftlichen Repräsentanten dieser Musikanschauung ist Eduard Hanslick (48);
G. Wierling, *Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck d. Persönlichkeit* (Diss. Würzburg 1931): Die Freude an der absoluten Musik, die Nur-Musik sein will, hält Kretzschmar für eine ästhetische Unklarheit. Musik als autonome Gestalt ist für ihn ein ebensolches Unding, wie eine Poesie als autonome Gestalt, d. h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken. Musik ist nach Kretzschmar eine Sprache und hat alle ihre Mittel auf den Ausdruck von Ideen zu richten (43).

Entsprechend zu Definitionen der Autonomieästhetik, die vor allem in Anknüpfung an E. Hanslicks Vorstellung einer absoluten Musik nach dem Prinzipiellen der Musik fragen, kann die Unterscheidung zwischen autonom und programmatisch als Wesensbestimmung gemeint sein:

W. Apel, Art. *Aesthetics of music*, HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): In the late Romantic period the interpretation of musical compositions was largely based upon programmatic and allegorical concepts...
In strong contrast to all these contributions is the more recent school of thought, which rejects the allegorical, emotional, programmatic, poetical foundation of musical aesthetics, and explains music as a purely musical phenomenon, as an autochthonous and autonomous creation... (18 a f.);
E. Fubini, Art. *Estetica mus.*, in: *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. II (Turin 1983): L'esaltazione della musica a programma s'inquadra così perfettamente nell'aspirazione romantica alla convergenza delle arti sotto l'egida della musica (già Novalis affermava che la musica rappresenta il punto limite a cui tendono tutte le arti, e in particolare la poesia)...
La tecnica musicale non è per Hanslick un *mezzo* per esprimere sentimenti o suscitare emozioni, ma è la musica stessa e null'altro. Non ha senso stabilire gerarchie di valore tra le arti perché ogni arte è autonoma e non esprime nulla fuori di sé e possiede una sua peculiare bellezza (167 b f.).

Hingegen zur Klassifikation innerhalb der Musik wird autonome Musik – teilweise auch hier in Überschneidung mit absolute Musik – dem Begriff Programmusik als Bezeichnung einer bestimmten Musikart gegenübergestellt:

N.-E. Ringbom, *Über d. Deutbarkeit d. Tonkunst* (Acta Academiae Aboensis. Humaniora XXII, 1, 1955): Wenn der Künstler... die bewusste Absicht kundgibt, seine Musik mit oder ohne Anknüpfung an ein literarisches Programm zu schaffen, so ist es... möglich, zwischen Programmusik und programmfreier Musik eine genaue Grenze zu ziehen. Der Unterschied ist in diesem Falle vom Gesichtspunkt der programmatischen oder nichtprogrammatischen Absichtlichkeit zu betrachten, und die Grenze liegt zwischen m a l e r i s c h e r bzw. s y m b o l i s t i s c h e r Musik und r e i n e r bzw. a u t o n o m e r Musik (11);
C. Floros, *Thesen über Bruckner*, in: *Anton Bruckner* (Musik-Konzepte, H. 23/24, München 1982): Bruckners Symphonik ist zu vielgestaltig, als daß sie sich auf eine relativ einfache Formel zurückführen ließe.
Derselbe Einwand läßt sich auch gegen jene Theorie erheben, die in Bruckners symphonischem Schaffen einen Musterfall autonom konzipierter Musik erblickt. Für viele prominente Forscher ist Bruckners Symphonik reine, *absolute* Musik, frei von literarischen, außermusikalischen Intentionen und bildhaften Vorstellungen und geradezu ein Gegensatz zur Programmusik...
Es war bislang unbeachtet geblieben, daß Bruckner... die Programmusik höher einschätzte als die absolute Musik (12 f.);
St. Kunze, Art. *Programma, Musica a*, in: *Dizionario...*, loc. cit., Bd. IV (Turin 1984): Le condizioni storiche della musica europea intorno al 1800... dimostrano che per Musica a Programma si intende musica strumentale che, a differenza della musica strumentale autonoma, fa eccezionalmente riferimento a un modello extramusicale (22 a).

Ringbom spricht von autonomer Musik allerdings nicht im „‚absoluten' Sinn einer puristischen Ästhetik" – weswegen er den Begriff absolute Musik ablehnt –, sondern meint damit im Unterschied zu Programmusik eine Musik, die „mehr oder wenig unabsichtliche, im persönlichen Konzeptionserlebnis entstandene, allgemeine Tonsymbole enthält", gleichwohl „gemeingültiger Programmanalyse oder -deutung unzugänglich" ist (*op. cit.*, 11 f.). H. H. Eggebrecht wiederum differenziert zwischen absoluter und autonomer Musik gemäß ihrer wörtlichen Bedeutung, was nur im Falle des ersten Begriffs eine Entgegensetzung zu Programmusik bedeutet:

Brockhaus RiemannL, Bd. I (Mainz 1978): *absolute Musik*, als ästhetische Kategorie des 19. Jahrhunderts die „reine" Musik, die im Sinne des Begriffs... autonome Musik sich selbst das Gesetz ihrer Formung gibt und dementsprechend nicht (funktional) an Zwecke gebunden ist, zugleich jedoch und speziell als absolut gilt im Sinne von „losgelöst" von außermusikalischen Motivationen... und am reinsten als Instrumentalmusik in Erscheinung treten kann. Richtet sich das apologetische Moment im Begriff „autonome Musik" insbesondere auf die Zweckfreiheit und den Gegenbegriff „funktionale Musik", so konzentrieren sich die Erörterungen

über absolute Musik auf die Möglichkeiten des intendierten musikalischen... Ausdrucks und einen Gegenbegriff wie Programmusik (10 b);
ders., Art. *Programmusik*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Als „außermusikalisch" motivierte Instrumentalmusik stand die Programmusik im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt des Parteienstreits über die Wesensbestimmung der Tonkunst als einer durch beabsichtigten... Ausdruck gebundenen oder einer eigengesetzlich geformten... Absoluten Musik. Indessen hat die Programmusik nicht nur wesentlich zur historisch geforderten Neuerung der symphonischen Musik beigetragen..., sondern auch auf Grund der „inhaltlich" motivierten kompositorischen Entdeckungen entscheidend die Ausbildung einer wiederum neuen Autonomie der... Komposition bewirkt (751 b).

IV. Die seit Beginn des 20. Jh. diskutierte Unterscheidung zwischen ästhetischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion von Musik verfestigt sich seit den 1950er Jahren in der GEGENÜBERSTELLUNG ZUM BEGRIFF FUNKTIONALE MUSIK (→ *Funktionale Musik* II.). Hierbei sind wiederum Klassifikationen innerhalb der Musik, wie sie bereits in der Unterscheidung einer „dienenden" von einer autonomen Kunst existieren (A. Schering, vgl. oben, II.), zu trennen von der Frage zweier sich grundsätzlich ausschließender Wesensbestimmungen, wie sie schon in der Auffassung von Musik als entweder heteronome oder autonome Kunst angelegt ist (F. M. Gatz, vgl. oben, I.).
Bei Křenek steht eine historische Klassifikation innerhalb der Musik im Hintergrund, wenn er in einem Brief an Adorno vom 11.9.1932 über neuere Musik sagt, daß sie „wie alle Kunst autonom geworden ist", und von daher die Frage ihrer sozialen „Funktionen" getrennt behandelt wissen möchte:

Ich meine, wenn wir Musik begreifen wollen, müssen wir sie als Daseinsgrund ihrer selbst ansehen. Da sie in der menschlichen Gesellschaft produziert wird, hat sie natürlich auch soziale Funktionen. Aber eben: *auch*...
Der Bruch liegt meines Erachtens darin, daß die Musik wie alle Kunst autonom geworden ist. Der Ort wo sie verbraucht und bezahlt wird, ist nicht mehr gegeben, weil sie sich nach den vorhandenen Bedürfnissen nicht richten mag... Da aber der autonome Komponist trotzdem vom Ertrag seiner Tätigkeit zu leben wünscht, entsteht das, was wir Isolierung nennen... Gewiß läßt sich die Autonomisierung der Kunst aus sozialen Wandlungen erklären. Aber nicht der Kapitalismus hat die Kunst zur Ware gemacht, sondern er hat höchstens die Menschen so verwandelt, daß sie jene Ware, die schon vordem da war und gerne gekauft wurde, nicht mehr begehrten (Th. W. Adorno u. E. Křenek, *Briefwechsel*, hg. von W. Rogge, Ffm. 1974, 29 f.).

Zwar lehnt auch Adorno in seinem Antwortbrief vom 30.9.1932 einen oberflächlichen Funktionsbegriff ab, macht jedoch ein weiter gefaßtes Verständnis von Funktion im Sinne einer Wesensbestimmung geltend, derzufolge an den immanenten Gesetzmäßigkeiten und Formfragen mus. Werke die sie bedingenden „gesellschaftlichen Antinomien" indirekt ablesbar werden; dadurch relativiert er zugleich Autonomie als Kategorie einer Wesensbestimmung:

...daß über die Qualität eines Kunstwerkes aus gesellschaftlichen Relationen nie entschieden werden darf, ist mir selbstverständlich voll bewußt... Ich wollte nicht die Qualitätsfrage durch die: „gesellschaftlich funktionierend? – oder nicht-funktionierend?" abschneiden, sondern gerade *entgegen* der Vulgärsoziologie zeigen, daß die gesellschaftliche Frage nur sinnvoll gestellt werden kann *auf Grund* der ästhetischen *Qualitätsfrage*. Mit anderen Worten, die Soziologie hat der Musik gegenüber nicht zu fragen, wie sie funktioniert, sondern wie sie zu den gründenden gesellschaftlichen Antinomien steht; ...und zu dieser Frage führt *nur* die immanente nach der Gestalt der Werke bei sich selber... Nicht wird die Musik nach ihrer Funktion erschlossen oder gar gewertet. Sondern die Äußerlichkeit und Roheit der Relation wird zu meistern versucht dadurch, daß einzig an der Erschließung und Wertung der Musik die Funktion abgelesen wird.
...der Warencharakter der Musik wird nicht dadurch bestimmt, daß sie überhaupt getauscht, sondern daß sie *abstrakt* getauscht wird so, wie Marx die Warenform expliziert hat; daß also kein unmittelbares, sondern ein „verdinglichtes" Tauschverhältnis statthat. Wenn Sie als die entscheidende Wandlung die „Autonomisierung" der Kunst erklären, so ist das in Wahrheit nichts anderes, sondern das gleiche, was ich mit dem Warencharakter meine; nur ist es das gleiche Phänomen nicht von der Seite der Produktions*verhältnisse*, sondern der Produktiv*kräfte* aus bezeichnet (loc. cit., 35 f.).

Letztlich macht Adorno im Rahmen einer Wesensbestimmung durch den Begriff Funktion den der Autonomie unwirksam, indem er letzteren als ideologische Bezeichnung zur Verschleierung einer „Funktion zweiten Grades" ansieht:

Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): In einer virtuell durchfunktionalisierten, vom Tauschprinzip total durchherrschten Gesellschaft wird das Funktionslose zur Funktion zweiten Grades. In der Funktion des Funktionslosen verschränkt sich ein Wahres und ein Ideologisches. Die Autonomie des Kunstwerks selbst ist hervorgebracht davon... (52).

Im Rahmen einer Klassifikation innerhalb der Musik hingegen stellt Adorno das Wort autonom den Worten dienend, funktionell gleichberechtigt gegenüber, wobei es zugleich positiv wertend gemeint ist:

ders. u. H. Eisler, *Kompos. für d. Film* (New York 1947): Das Stück [eine Filmmusik von S. Prokofjew] ist offensichtlich in einer Weise angelegt, die es ganz und gar dem Bildvorgang unterordnen soll; autonome kompositorische Anforderungen sind darin überhaupt nicht gestellt. Darum setzt sich seine Erörterung keine musikalische, sondern lediglich dramaturgisch-funktionelle

Kritik zur Aufgabe (veränderte Neuauflage in: Gesammelte Schriften XV, hg. von R. Tiedemann, Ffm 1976, 120);
Philosophie d. neuen Musik (Tübingen 1949): Jene Schwäche, das Uneigentliche der musikalischen Komplexion Strawinskys insgesamt ist der Preis, den er für die Beschränkung auf den Tanz zu entrichten hat, die ihm einmal Garantie von Ordnung und Objektivität dünkte. Sie legte der Komposition von Anbeginn ein Dienendes, den Verzicht auf Autonomie auf (Gesammelte Schriften XII, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1975, 178 f.).

Ähnlich unterscheidet Z. Lissa den „nicht-autonomen Charakter" einer Filmmusik, die als „Element einer synthetischen Einheit funktioniert", von einer „autonomen Musik":

Ästhetik d. Filmmusik (Bln 1965): Die visuelle Schicht... bestimmt... ihre stilistischen Mittel. Daraus erwächst der nicht-autonome Charakter der Filmusik. Ihre Mittel sind zuweilen stilistisch sehr uneinheitlich... Die Musik verliert also im Film diejenigen Züge, die in der autonomen Musik für die Einheit des Werkes entscheidend sind. Diese Einheit gewinnt sie auf völlig anderen Grundlagen, nämlich auf Grund der Tatsache, daß sie als Element einer Ganzheit höheren Grades, als Element einer synthetischen Ganzheit funktioniert, zurück (29).

Den Vor- und Nachteilen einer Synthese zweier Künste entsprechend, benennt Lissa mit der Gegenüberstellung von autonom und Funktion bzw. funktionell je nach Sichtweise ein negatives oder ein positives ästhetisches Wertkriterium:

Die Musik gewinnt eine ganze Reihe dramaturgischer Funktionen, die sie als autonome Musik nie erfüllen könnte... Indem sie in die mehrschichtige Ganzheit höheren Grades integriert ist, kann sie ausdrucksmäßig auf eine Art „spielen", die für die im Prinzip einschichtige autonome Musik unzugänglich ist (ibid.);
Den funktionellen Zuordnungen... haften jedoch gewisse ästhetisch negative Merkmale an, die sich aus den wesentlichen ontologischen Unterschieden zwischen beiden Schichten ergeben: Während die visuelle Schicht... eine fotografische Wiedergabe der Wirklichkeit darstellt, ist die auditive Schicht, insbesondere die Musik, ein konstruierter Koeffizient, der – als eine autonome vom Film unabhängige Kunst – selbst bereits die Wirklichkeit auf seine spezifische, verallgemeinerte Art widerspiegelt... Die Musik unterliegt nun im Film in Verbindung mit dem visuellen Faktor einer *zweiten* Konstruktion, die ausschließlich nach spezifisch filmischen Gesetzen erfolgt (247).

Bei Lissa bilden autonom und funktionell zwei eindeutig abgegrenzte Kategorien einer Klassifikation. In diesem Sinne wendet C. Dahlhaus die Unterscheidung zwischen autonomer und funktionaler Musik auch auf frühere historische Phasen an:

Über d. „mittlere Musik" d. 19. Jh., in: *Das Triviale in Lit., Musik u. Bildender Kunst*, hg. von H. de la Motte-Haber (Ffm. 1972): War bis zum 18. Jahrhundert die Musik insgesamt, sowohl die artifizielle als auch die niedere, an Funktionen gebunden, so geriet im Zeitalter der Ästhetik...die funktionale Musik, sogar die geistliche, unter Trivialitätsverdacht. Der Begriff der Kunst, und zwar der modern ästhetische, von der älteren Kunsttheorie abweichende Begriff, haftete am autonomen Werk.
Andererseits ist die Vorstellung, in älterer Zeit sei der Abstand, den man zwischen artifizieller und niederer Musik empfand, geringer gewesen als im 19. Jahrhundert, fragwürdig... Neu im 19. Jahrhundert ist einzig die Trennung der autonomen von der funktionalen Musik; kompositionstechnisch-soziale Hierarchien gab es jedoch auch in der Musik früherer Epochen, und zwar innerhalb der funktionalen Musik (132).

Bei anderen Gegenüberstellungen der Begriffe autonome und funktionale Musik überlagern sich teilweise Wesensbestimmung und Klassifikation. So bemerkt Dahlhaus zu der vor allem seit der Studentenrevolte 1968 erneut geführten Diskussion um den Autonomiebegriff als bürgerliche Kategorie (vgl. oben, I. u. II. (1)):

Was ist autonome Musik? (NZfM CXXXIII, 1972): Die Bedeutung, die die Wörter „autonom" und „funktional" zunächst – bevor sie ins ideologische Zwielicht gerieten – in der musikästhetischen Umgangssprache hatten, scheint durchaus unverfänglich zu sein. Man bezeichnet – um grob zu klassifizieren – Musik als „funktional", wenn sie einen äußeren Vorgang – eine liturgische Handlung, einen repräsentativen Akt, ein Bankett oder einen Tanz – begleitet und stützt, dagegen als „autonom", wenn sie für sich steht und um ihrer selbst willen gehört werden soll...
Das Mißtrauen und die Feindseligkeit gegen die Idee einer autonomen Musik sind politisch motiviert. Die Bemühungen um eine Musik, „die dem Sozialismus nützt" (Hanns Eisler), die also politisch „funktional" ist, werden ergänzt durch Ausfälle gegen die Gegenposition: durch Polemiken gegen eine Musik, die sich „autonom" dünke, in Wahrheit aber gleichfalls eine politische Funktion erfülle, da sie die Herrschaft des Bürgertums stütze... Der Autonomieanspruch – die Grundlage arroganter Urteile über politisch funktionale Musik – sei ein bloßes Trugbild, hinter dem sich die Funktion des „Prestigekonsums"... verberge, eines Konsums, dessen gesellschaftlicher Sinn in nichts anderem bestehe, als dem Bürgertum zu bestätigen, daß die materielle Herrschaft, die es ausübe, geistig begründet und gerechtfertigt sei (618 a f.).

Der Kritik am Begriff Autonomie als empirischer Kategorie durch die Ausdehnung des Begriffs Funktion entgegnet Dahlhaus, daß der Gedanke einer „ästhetischen Autonomie" vor allem als „Idee", die im 18. und im frühen 19. Jh. „Ausdruck von Emanzipationstendenzen" gewesen sei, historisch gerechtfertigt sei (ibid., 618 b; vgl. hierzu oben, II. (2)). H. H. Eggebrecht zieht aus terminologischer Sicht die Konsequenzen aus der von Dahlhaus angesprochenen Kontroverse, indem er autonom und funktional nicht mehr als Klassifikation zwischen Werken, sondern als jeweils verschieden zu gewichtende Teilmomente innerhalb eines Werks begreift:

Funktionale Musik (AfMw XXX, 1973): Begriffswörter haben es zu ihrem Prinzip, daß sie eine Sache benennen nicht in ihrer Totalität, sondern seitens eines Aspekts (3);
Die Polarisation in den Begriffen funktionale und autonome Musik, die die Wirklichkeit (Musik in ihren Intentionen und Eigenschaften) ordnet, obgleich sie sie in ihrer Totalität nicht erfaßt, ist einzuschränken: zum einen im Blick auf die historisch einzuschränkende Geltung dieser Polarität, zum anderen durch die Konstatierung von Zwischenbereichen, zum dritten seitens der Möglichkeit des Ent- und Umfunktionalisierens und vor allem seitens der Interdependenz der Funktionsebenen (8);
Zu unterscheiden sind funktionale Musik und funktionale Momente autonomer Musik, so auch umgekehrt autonome Musik und autonome Momente funktionaler Musik (10).

Lit.: C. Dahlhaus u. H. H. Eggebrecht, Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, 88–100, 139–167.

Albrecht von Massow, Freiburg i. Br. 1993

Bagatelle

franz., unbedeutende Kleinigkeit; im 16. Jh. aus ital. bagatella (oder bagattella) als Diminutiv zu bagola von lat. baca, Beere, Olive, Perle übernommen, im 17. Jh. gleichbedeutend ins Deutsche entlehnt (so beispielsweise 1611 als „pagadelle" bei Ph. Hainhofer, *Correspondenzen aus d. Jahren 1610–1619*, Quellenschriften für Kunstgesch. u. Kunsttechnik VI, Wien 1894, 161). Die häufig als Antiphrase oder ironisch gebrauchte Wortbedeutung wird im Franz. in unterschiedlichem Zusammenhang wie mit dem geringen (Geld-)Wert, einer unbedeutenden, nichtigen Tätigkeit, die leicht zu bewerkstelligen ist, oder einem vergänglichen, aber amüsanten Zeitvertreib wie Galanterien, Amouren und Tändeleien gebraucht; seit dem 17. Jh. mit Bezug auf Musik gebräuchlich, später zum Teil auch in der Bildenden Kunst (vgl. *Trésor de la Langue Frç.*, Art. *bagatelle*, Bd. IV, Paris 1975, 11 b); dtsch. Bagatelle, Kleinigkeit; engl. trifle.

I. Im 17. Jh. kommt bagatelle vor allem im Franz. in der vokabularen Bedeutung auf und findet Gebrauch als Titel für kurze, leichte Werke in Literatur und Musik.
(1) Die musikspezifische Verwendung nimmt wohl ihren Ausgang im Bereich der franz. Literatur des 17. Jh., wo bagatelle den geringen Umfang und Wert eines literarischen Werks umschreibt.
(2) Im 17. Jh. begegnet der Plural vereinzelt im Sinne eines meist abfälligen Sammelbegriffs für musikalische Marginalien oder Vokalkompositionen von geringer Bedeutung.
(3) Ende des 17. Jh. und im 18. Jh wird bagatelle im Zuge des aufkommenden Genrestücks als charakterisierende Überschrift ohne jegliche Formimplikation für kurze, einfache Einzelwerke gebräuchlich.
(4) Ab Mitte des 18. Jh. verwenden Herausgeber und Komponisten vermehrt den Plural bagatelles als Überschrift alternativ zu Suite für nicht-zyklische Sammlungen.

II. Bei der Übernahme in den deutschsprachigen Raum werden nach einer vereinzelten Rezeption des franz. Begriffsworts in der vokabularen Bedeutung im 19. Jh. ausschließlich Klavierkompositionen von geringem Umfang Bagatelles oder Bagatellen bzw. Kleinigkeiten genannt.
(1) Nach singulärem Gebrauch der Titel Bagatellen und Kleinigkeiten im Dtsch. seit Ende des 18. Jh. für gemischte Sammlungen ohne inneren Zusammenhang begegnen seit 1820 die Ausdrücke meist als Sammeltitel für jeweils mehrere kleine Klavierstücke mit gehobenem ästhetischem Anspruch, die sich aber noch im klavierpädagogischen Kontext bewegen oder der Hausmusik nahestehen.
(2) Bei L. van Beethoven vollzieht sich um 1823 der Übergang vom Titel zur Werkbezeichnung.
(3) Unabhängig von Beethovens Wortverwendung setzt 1828 die musiklexikalische Reflexion in Deutschland ein, während der Ausdruck gleichzeitig einen Bedeutungsverlust erfährt, da andere lyrische Kleingattungen die romantische Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jh. bestimmen.

III. Im 20. Jh. wird im Dtsch. der Ausdruck Bagatelle im Rahmen einer generellen Aufwertung der Kleinformen mit dem kompositorischen Ergebnis einer Konzentration oder Filtration verknüpft.
(1) Entscheidend für diese Wandlung im Begriffsverständnis ist wohl die seit um 1900 erkennbare enge Verbindung des Begriffs mit Beethovens Werk.
(2) Nicht unabhängig davon rekurrieren zahlreiche Komponisten im 20. Jh. mit dem Titel Bagatelle auf eine angestrebte kompositorische Reduktion und Dichte.

I. Im 17. Jh. kommt bagatelle vor allem im Franz. in der vokabularen Bedeutung auf und findet Gebrauch als Titel für kurze, leichte Werke in Literatur und Musik.

(1) Die musikspezifische Verwendung nimmt wohl ihren Ausgang im Bereich der franz. Literatur des 17. Jh., wo bagatelle den geringen Umfang und Wert eines literarischen Werks umschreibt. In dieser Bedeutung begegnet das Wort etwa bei Molière, bezeichnenderweise allerdings erst, nachdem sein Komödienschaffen von Th. Corneille abwertend als „bagatelles" bezeichnet wurde (Brief an Abbé de Pure vom 19. 5. 1658; zit. nach: S. Chevalley, *Molière en son temps*, Paris u. Genf 1973, 106). Daraufhin greift Molière den Begriff auf und bricht ihn ironisch durch Vereinnahmung für sein Werk:

La Critique de l'École des femmes (Paris 1663) Scène VI: LYSIDAS: Ce n'est pas ma coutume de rien blâmer, et je suis assez indulgent pour les ouvrages des autres. Mais, enfin... on m'avouera que ces sortes de comédies ne sont pas proprement des comédies, et qu'il y a une grande différence de toutes ces bagatelles à la beauté des pièces sérieuses (Œuvres complètes, hg. v. G. Couton, Bd. I, Paris 1971, 660).

Das pointierte und ironische Element im vokabularen Gebrauch des Ausdrucks schwingt auch in der zeitgenössischen franz. Literaturkritik mit, wo bagatelle

als Bezeichnung für die den Umfang betreffende Kleinheit einer literarischen Gattung ohne festgelegte Struktur verwendet wird. B. le Bouvier de Fontenelle bietet am Schluß seiner *Description de L'Empire de la Poésie* (Mercure Galant, Januar 1678) die zusammenfassende Beschreibung einiger kleinerer literarischer Gattungen wie Madrigal, Chanson und Impromptu, die „Inseln" im „Meer des Reiches der Poesie" bilden, das er wie eine Landkarte beschreibt; diesen „Archipel von Bagatellen" kennzeichne vor allem „Leichtigkeit":

Une partie de la même mer s'appelle l'Archipel des Bagatelles. Ce sont quantité de petites Isles semées de côté et d'autre, où il semble que la Nature se joue comme elle fait dans la mer Egée. Les principales sont les Isles des Madrigaux, des Chansons, des Impromptus. On peut dire qu'il n'y a rien de plus léger, puisqu'elles flottent toutes sur les eaux (Œuvres complètes, hg. v. A. Niderst, Paris 1990, 11).

Im Vergleich zur franz. Literatur, wo bagatelle in unterschiedlichen Färbungen pejorativ oder ironisch gebräuchlich ist, findet der Begriff in der ital. Literatur des 17. Jh. seltener Verwendung, ist dann aber in seinen Bedeutungen denen des Franz. vergleichbar (vgl. N. Tommaseo, *Dizionario della lingua Ital.*, Art. *bagatella*, Bd. I/2, Turin 1865, 836 b f.). Auffallend im Ital. ist bereits zu Beginn des 17. Jh. die enge Verbindung des Ausdrucks mit Unterhaltung, Scherz und Spiel:

Vocabolario degli Accademici della Crvsca (Venedig 1612): GIOCOLARE. Che giuócola, buffone, bagattelliere... EGIOCOLARE..., fàr giuochi, cioè mostrare con prestezza di mano, o altro, quel che non può farsi naturalmente, che si dicono, bagattelle, e giuochi, e bagattielliere, e giocolator, chi le fà (386 a).

(2) Im 17. Jh. begegnet der Plural bagatelles in mus. Traktaten vereinzelt im Sinne eines meist abfälligen Sammelbegriffs für musikalische Marginalien oder Vokalkompositionen von geringer Bedeutung. Zu Beginn des Jh. umschreibt G. M. Artusi mit bagatelle Verzierungen, die die Banalität der modernen Musik ausmachten und im Gegensatz zur alten Musik stünden, welche einen Zusammenklang auf einer grundlegenderen Basis als den grassierenden Nebensächlichkeiten aufbaute:

L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica I (Venedig 1600): Et volendo dire quello, che fosse concento, non poteuano, ne doueuano dichia rarlo in altro, che in quelle consonanze di cui essi ne haueuano cognitione? non haueuano ne Diesis, ne b molli, Fiori, Fioretti, Accenti, Suppositi, & altre chimere, però non poteuano considerare, che da cosi fatte bagatelle vnite nascesse il concento, come dicono questi moderni innouatori... (44).

Die Verbindung des Ausdrucks bagatelle mit Akzidentien oder schmückendem Zusatz setzt sich im Ital. in der Wortbildung bagattellina fort, die Ornamente einer Person oder eines Gebäudes beschreibt (vgl. N. Tommaseo, *Dizionario della lingua Ital.*, Art. *bagattellina*, Bd. I/2, Turin 1865, 837 a). Auch im Franz. findet sich später die Schattierung des Schmükkenden, hier vor allem bezogen auf die Toilette der Frauen in Konnotation mit dem dort häufig gebrauchten Faktum des damit verbundenen reellen Geldwertes (vgl. *Trésor de la Langue Frç.*, Art. *bagatelle*, Bd. IV, Paris 1975, 11 a).

B. de Bacilly kennzeichnet mit dem vokabular gebrauchten bagatelle Vokalkompositionen von geringer Bedeutung, die in der Ausführung nicht den hohen Anspruch der großen Arien erfüllen. Die Bezeichnung bagatelle wird hier auf ein Sammelsurium von kleinen und minderwertigen Musikstücken bezogen:

L'Art de Bien Chanter (Paris 1679) II, 4 *De la Prononciation de plusieurs Voyelles composées*: Il faut encore considerer si le Chant est familier, ou s'il est public, comme sont les Recits d'vn Ballet, ou d'vne Comedie; si l'Air que l'on chante est serieux, ou s'il est galant, & si c'est quelque Bagatelle... (287);
II, 5 *De la Prononciation des Consones*: Pour moy ie tiens que mesme dans ce monosyllabe on doit faire sonner *l* dans le Chant pour le rendre plus solide, à l'exception toutesfois de certains endroits qui n'en valent pas la peine, ie veuy dire dans les Chansonnettes, soit Vaudeuilles, ou autres semblables bagatelles qui veulent estre chantées auec peu d'affectation (299);
Il y a mesme des endroits où l'on doit appuyer l'*l* deuant vne Consone dans le monosyllabe pour éuiter l'équiuoque mesme dans les moindres bagatelles... (300).

Allerdings betont Bacilly, daß sich in der Unmenge dieser einfachen, meist „altbekannten Nichtigkeiten", die von den Kennern verachtet werden, auch „Schmuckstücke" befinden, die mit den großen Arien durchaus zu konkurrieren vermögen. Kleinheit verbunden mit Simplizität habe mitunter ästhetischen Wert:

I, 11 *Des Airs, et des differens sentimens touchant leur Comp.*: ...qui fait dire que ce sont *des petits Riens, qui dans la bouche de celuy qui chante paroissent des Merueilles*; mais ceux qui le disent, ne considerent pas que ce sont des *Riens* choisis, & que parmy vne infinité de ces sortes de bagatelles, qui d'ordinaire sont les plus vieilles & les plus connuës de tout le monde, ou qui sont composées sur vn caractere ancien, il n'y en a qu'vn trespetit nombre que l'on a trouuées propres à mettre dans le lustre où elles sont paruenuës, qui asseurément les fait valoir mesme audelà des grands Airs (106);
Il faut donc conclurre, que ce sont mesme les plus beaux Airs & les plus enrichis qui ont plus de rapport auec les Leçons de Ieremie, & que s'ils en estoient moins estimez, les petits Airs & les Bagatelles auroient bien de l'auantage par dessus eux... (110 f.).

Im Bereich der Instrumentalmusik, die Bacilly in seiner Unterweisung nur kurz streift, bezeichnet er mit bagatelles verschiedene Arten alter Stücke, die nicht zu anspruchsvoll sind und deshalb vor allem als Anfängerstücke fungieren bzw. didaktischen Zwekken dienen:

I, 10 *Du Choix que l'on doit faire d'un Maistre pour s'instruire*

dans le Chant, et quelles Qualitez il doit avoir. ...& quant aux Instrumens, on se contente d'abord de quelques bagatelles anciennes, pour rompre la main; & lors que l'on est plus auancé, on en apprend de plus importantes... (85).

Die Benennung bagatelles ist bei Bacilly deutlich mit einer gewissen Überholtheit der Stücke verbunden. Bei dem eingangs zit. Artusi dagegen bezeichnet sie überflüssige Neuerungen. Derartige Uneinheitlichkeiten kennzeichnen auch weiterhin den vokabularen Gebrauch von bagatelle.

(3) Ende des 17. Jh. und im 18. Jh wird bagatelle im Zuge des aufkommenden Genrestücks als charakterisierende ÜBERSCHRIFT OHNE JEGLICHE FORMIMPLIKATION FÜR KURZE, EINFACHE EINZELWERKE gebräuchlich. Als Titel in prakt. Quellen ist der Singular bagatelle weit verbreitet, wird aber als solcher nicht in den franz. Lexika oder Abhandlungen reflektiert, da er ausschließlich durch die vokabulare Bedeutung bestimmt ist. Der wohl älteste Instrumentalsatz mit dem Titel *Labagatelle* stammt von M. Marais; er steht in den *Pieces en trio pour les Flutes, Violon, & Dessus de Viole, Suite N° 1 en do majeur* (Paris 1692) zwischen *Loure* und *Gavotte* an fünfter Stelle und ist ein einfach strukturierter, aber streng gearbeiteter, imitatorischer Satz und in der ganzen Suite der einzige, der keine der herkömmlichen Tanzbezeichnungen trägt. Der Bezug des im Singular stehenden Titels Bagatelle auf einen Tanzsatz ist auch später durchaus gebräuchlich:

M. de la Barre, *Pièces pour la flûte traversière avec la b. c.* op. 4 (Paris 1702): *Gavotte la Bagatelle;*
J.-N.-P. Royer, *Pieces de clavecin* (Paris 1746), Premier Livre: *La Bagatelle* u. *Suite de la Bagatelle;*
J. Leclerc, *Deuxième recueil de contredanses* (Paris um 1753): *Bagatelle.*

Daneben finden sich mit Bagatelle betitelte Stücke, die zwar außerhalb des festgelegten Zyklus der Suite stehen, die aber dennoch Tanzcharakter aufweisen. Sie begegnen entweder in Sammlungen oder einzeln:

N. Racot de Granval, *Bagatelle* (vermutlich vor 1717; Ms. Paris, Bibl. Nationale, Vm⁷ 4872);
Fr. Couperin, *Second livre de pièces de clavecin* (Paris 1717), ordre X: *Les Bagatelles;*
L. de Caix d'Hervelois, *Premier livre de pièces de viole avec b. c.* (Paris o. J.) sowie *Second livre de pièces de viole* (Paris 1719): *Bagatelle,* und *La Bagatelle, Pièce pour la flûte traversière avec la b. c.* (1726; Ms. Paris, Bibl. Nationale, Vm⁷ 6410).

Couperin erklärt in seiner *Préface* zum *Premier livre de pièces de clavecin* (Paris 1713), die Titel für einzelne Stücke seien eine Art Porträt. Dies zeigt, daß es sich bei seinen *Bagatelles* – bei ihm ausnahmsweise als Plural gebraucht – um einen Titel, nicht um einen Terminus technicus handelt:

...les titres [sc. wie etwa Bagatelles] répondent aux idées que j'ai eues, on me dispensera d'en rendre compte: cependant, comme parmi ces titres, il y en a qui semblent me flatter, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelquefois assez ressemblants sous mes doigts... (ed. Diémer, Paris 1951, II).

Neben Instrumentalkompositionen tragen auch einzelne vokale Stücke innerhalb von Sammlungen den Titel Bagatelle, der sich meist direkt auf den gesungenen Text bezieht. Es handelt sich dabei um Lieder und kleine Arien, die zwar nicht anspruchsvoll, aber ansprechend sind:

Fr. Bouvard, *Ballards Meslanges* V (o. O. 1729): *Bagatelle* „Ça va prendre ton ton tendre", und *Ballards Meslanges* VI (o. O. 1730): „A ma Lisette l'autre jour";
J.-B. Dutartre, *Nouveau recueil de chansons choisies* III (Paris 1730): *Bagatelle;*
J.-B. de La Borde, *Choix de chansons* IV (Paris 1773): *Bagatelle* „Auprès d'un vieil époux au lever de l'aurore"; die Chanson erhielt ihren Titel vom Textrefrain „Aimerez-vous toujours la bagatelle".

In der ersten Hälfte des 18. Jh. dient Bagatelle oder Bagatelles auch als Titel kurzer Kompos. für das Théâtre Italien in Paris, was ein so betiteltes Stück in J.-J. Mourets *& Recueil des Divertissements du Nouveau Théâtre Ital.* (Paris 1736) vermuten läßt. Auch die *Bagatelle* und die *Suite de la Bagatelle* des oben zit. Royer können musiktheatralischen Ursprungs sein, da der Komponist im unpaginierten Vorwort selbst diese Möglichkeit nahelegt („Celles [sc. pièces] qui ont paru dans plusieurs de mes Opera, n'ont été mises en pieces de Clavecin que depuis qu'elles ont été entendues au Téâtre").

(4) Ab Mitte des 18. Jh. verwenden Herausgeber und Komponisten vermehrt den Plural bagatelles als Überschrift ALTERNATIV ZU SUITE FÜR NICHT-ZYKLISCHE SAMMLUNGEN. Dabei werden kleinere, nichtzyklische Stücke unterschiedlicher Form und Besetzung zusammengefaßt, die mit den ursprünglichen Tanz-Bezeichnungen versehen sind:

L. Derochet, *Les Nouvelles bagatelles, vielles et musettes* (Paris 1740);
J.-B. Dupuits Des Bricettes, *Les Mille et une bagatelles, Airs à chanter,* in 26 Teilen bzw. 6 Büchern (Paris zw. ca. 1742 u. 1751; zit. nach: *Catalogue de la Musique Imprimée avant 1800,* Paris 1981, 189 a);
J. Boivin u. Le Clair, *Mille et une Bagatelles,* Sammlung von „menuets, pastorales, ariettes, duos, rondes de table..." (Paris um 1753; zit. nach: R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon,* Bd. II, Lpz. 1900, 100 a);
der mehrfach verwendete Titel *Mille et une Bagatelles* erklärt sich durch das Kursieren der arabischen Märchensammlung *Alf Laila wa-Laila,* die von 1704 bis 1717 unter dem franz. Titel *Mille et une nuit* erschienen war (vgl. Schneider 1994, 1108).

Daneben werden in Frankreich weitere Sammlungen ohne inneren Zusammenhang unter anderen Titeln herausgegeben; sie sind ebenfalls heterogenen Inhalts und ähneln in der Anlage den zuletzt angeführten Bagatelles (siehe hierzu etwa die verzeichne-

ten Werke von Dupuits Des Bricettes im *Catalogue de la Musique Imprimée avant 1800*, loc. cit., 188 b ff.).

II. Bei der Übernahme in den deutschsprachigen Raum werden im 19. Jh. ausschließlich KLAVIERKOMPOSITIONEN VON GERINGEM UMFANG Bagatelles oder Bagatellen bzw. Kleinigkeiten genannt. Dem geht eine vereinzelte Rezeption des franz. Begriffsworts in der vokabularen Bedeutung bei J. Mattheson voraus, der den Ausdruck vergleichbar mit dem oben, I. (2), zit. B. de Bacilly im *Neu-Eröffneten Orch.* (Hbg 1713) als abwertende Sammelbezeichnung für veraltete oder aus der Mode gekommene mus. Stükke verwendet:

...Hierher gehören alle sonst auf diesem edlen *Instrument* [sc. dem Clavier] übel-*inventirte bizarre* Stückchen/ als Guckguck/ Nachtigall/ *Battaillen* und dergleichen *Bagatellen*/ die aber bey Leute von gutem *Gout* mehr vor *ridicul* als *plaisant passi*ren (176).

(1) Nach singulärem Gebrauch der Titel Bagatellen und Kleinigkeiten im Dtsch. seit Ende des 18. Jh. für gemischte Sammlungen ohne inneren Zusammenhang (G. S. Löhlein, *Mus. Kleinigkeiten für Klavier*, Lpz. vor 1780; *Mus. Bagatellen*, Reihen-Veröffentlichung hg. von C. W. Maizier, Lpz. 1797), begegnen seit 1820 die Ausdrücke meist als SAMMELTITEL FÜR JEWEILS MEHRERE KLEINE KLAVIERSTÜCKE MIT GEHOBENEM ÄSTHETISCHEM ANSPRUCH, die sich aber noch im klavierpädagogischen Kontext bewegen oder der Hausmusik nahestehen. Solche Stücke von unterschiedlichem, aber eher einfachem spieltechnischen Anspruch kursieren bereits seit Mitte des 18. Jh. mit Bezeichnungen wie *Kleine Klavierstücke*, *Petites Pièces*, *Pièces détachées* oder *Handstücke* (→ *Handsachen* I. (3)), die nicht klar gegeneinander abgegrenzt sind und im weitesten Sinne der Didaktik des Instrumentalunterrichts nahestehen. Dementsprechend betont Ch. F. Dumonchau im Vorwort seiner *6 Bagatelles* op. 36 (Lpz. 1811) ausdrücklich, daß er für „Amateure" unterhaltsame Stücke schreiben wolle, die von dem „Ernst" der Sonate befreit seien:

L'auteur en composant ces Bagatelles a eu pour but de donner aux amateurs quelques pièces de délassement, il a eu soin de faire disparoître dans chacune d'elles la sévérité qui existe souvent dans les Sonates et qui déplait presque toujours à la multitude (zit. nach Brandenburg 1984, 58 b).

Die Titelwahl Bagatellen – zur Klarstellung, daß es sich dabei um Musikstücke handelt, nicht selten mit dem Adjektiv musikalisch versehen – wirkt einem kritischen Umgang mit der Qualität entgegen und wird meist als Bescheidenheit interpretiert:

Anon. Rezension von C. W. Maiziers *Mus. Bagatellen* (AmZ I, 1798/99): Wegen der bescheidenen Benennung kann man diese kleinen Klavier- und Singstücke nicht wohl vor ein strenges Gericht ziehen. In der Welt giebts viele und weit grössere Bagatellen, die eine pomphafte Ankündigung vor sich her haben, als wären sie wichtige Dinge; warum soll man es mit solcher unschuldigen Spielerey, als diese hier ist, so gar genau nehmen? Es sind ja nur ein Marsch, sechs Angloisen, ein Walzer und sieben Stück Lieder, die in der Welt durchwollen; man kann ihnen ja wohl, wie so vielen ihrer Brüder und Schwestern, Platz machen; weit werden sie so nicht kommen...
Wir wollen uns nicht mit der ganzen Liederschau... die Zeit verderben, nur wegen des leztern... sollen Sie ein freundliches und spasshaftes Wort mit sich reden lassen (851);
Anon. Rezension von J. C. Remdes *Bagatelles pour le Pianoforte componirt* (AmZ XIII, 1811): Unter diesem bescheidenen Titel giebt der Verfasser ein kurzes Allegro, ein angenehmes, variirtes Andante, eine Menuet... und ein längeres, munteres Rondo. In allen diesen Stücken findet man manche gefällige Melodie, manche interessante Aufstellung der Gedanken, und nichts, oder doch sehr wenig, wogegen sich geradehin etwas einwenden liess (216);
Anon. Rezension von C. Dumonchaus *Six Bagatelles pour le Pianoforte* op. 36 (ibid.): Leichtigkeit in der Ausführung bey ziemlicher Beschäftigung nicht ungeübter Spieler; und eine sehr wirksame Behandlung des Instruments: das kann man, mehr oder weniger, von allen diesen Sätzen rühmen. Mehr wollte der Verfasser hier nicht: und dagegen darf man um so weniger einwenden, da er sonst auch Bedeutenderes giebt (693).

Generell wird die Bedeutung des Komischen und Unterhaltsamen mit dem in Rede stehenden Begriff verknüpft, so wenn in der AmZ – wohl als Randerscheinung zu den oben angeführten Reihen-Veröffentlichungen kleiner mus. Kompositionen – zwei Jahrgänge von *Bagatellen* (AmZ II, 1799/1800, 224, 236, 304 und V, 1802/03, 161–168, 177–180) in Form von satirischen Epigrammen oder kleinen Sinngedichten veröffentlicht werden. Auch in den Rezensionen von sogenannten mus. Bagatellen begegnen häufig Bezeichnungen wie „Neckereyen" oder „Scherz" (vgl. etwa AmZ XIII, 1811, 693 f.).
L. van Beethovens *Sieben Bagatellen* op. 33 (1802) lassen sich in die um 1800 einsetzenden Folgen von Veröffentlichungen kurzer, spielerischer, nicht anspruchsloser Stücke von einfacher, aber unspezifischer Form meist für Klavier einreihen, die zunehmend den Charakter einer beliebig zusammengestellten Sammlung verlieren. Sie motivieren – abgesehen vom direkten Bezug der *12 Bagatellen op. 58 im Stil von Beethovens op. 33* (1815) seines Schülers F. Ries und den *Bagatellen* op. 2 (vor 1817) seines Bekannten Fr. X. Brauchle – möglicherweise die spätere modische Titelfunktion des Wortes.
In Anlehnung an diese, zum Teil bereits um die Jahrhundertwende entstandenen Sammlungen begegnen ab etwa 1820 die Ausdrücke Bagatellen oder Kleinigkeiten als Titel mehrerer kleiner, ausschließlich für Klavier komponierter Stücke gehobenen Anspruchs, die aber gleichwohl noch im Kontext der instrumentalen Didaktik stehen. Aus Beethovens zweiter Sammlung mit dem Titel *Bagatellen* op. 119 (teilweise bereits um 1800 komponiert; vgl. Bran-

denburg 1984, 52 b f.) erscheinen Nr. 7 bis 11 – in Umfang und Spieldauer entschieden kürzer als op. 33 – ohne Opuszahl und unter der Überschrift *Kleinigkeiten* vorab in Fr. Starkes *Wiener Piano-Forte-Schule* (Wien 1821). Starke verweist im Vorwort auf den Unterrichtszweck der Stücke, die dennoch den „Geist des berühmten Meisters" offenbaren:

Dieser dem Herausgeber von dem großen Tonsetzer freundschaftlich mitgetheilte Beytrag, führt zwar die Ueberschrift „Kleinigkeiten"; der Kundige wird aber bald wahrnehmen, dass nicht nur der eigenthümliche Genius des berühmten Meisters sich in jedem Satz glänzend offenbart, sondern dass auch diese von Beethoven mit so eigener Bescheidenheit „Kleinigkeiten" genannte Tonstücke für den Spieler eben so lehrreich sind, als sie das vollkommenste Eindringen in den Geist der Composition erfordern (zit. nach: G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Lpz. 1887, 147; vgl. auch Brandenburg 1984, 58 b f.).

Das uneinheitliche bzw. schwankende Verständnis der mus. Bezeichnungen Kleinigkeiten, Bagatellen und Bagatelles in dieser Zeit spiegelt sich 1822 im Briefwechsel Beethovens mit dem Verleger C. Fr. Peters, der „*Kleinere* Solo*Sachen für Pianoforte*, als *Capriccios Divertissements* &c" bei ihm bestellte (15. 6. 1822; ed. *Briefwechsel*, hg. von S. Brandenburg, Bd. IV, München 1996, 496), aber schließlich eine Drucklegung der *Bagatellen* op. 119 mit ausführlicher Begründung ablehnt. Beethoven betont in einem Brief an Peters vom 6. 7. 1822, daß unter den für eine Veröffentlichung vorgesehenen älteren Klavierstücken, die in einem Umschlag mit der Aufschrift „Bagatellen" zusammengefaßt waren, mitunter längere Stükke seien, schlägt aber dennoch eine Drucklegung unter dem geplanten Titel vor; er weist allerdings auf die deutsche Übersetzung „Kleinigkeiten" hin, der er gegenüber der franz. Bezeichnung den Vorzug gibt:

Indem ich erst ihren Brief recht gelesen habe, bemerke ich noch, daß Sie von den *Bagatellen* für das Klawier allein wünschen... – was die *Bagatellen* anbetrift, so nehme ich für eine 8# in Gold, *worunter manche von ziemlicher länge*, sie könnte solche auch einzeln herausgeben, und unter deutschem noch eigendlichern Titel, nemlich: Kleinigkeiten (*op. cit.*, Bd. IV, München 1996, 508).

Peters bemängelt in einem Brief vom 4. 3. 1823 an den eingesandten Stücken Beethovens, daß die „Kleinigkeiten... gar zu klein", in den spieltechnischen Anforderungen zu unterschiedlich, nicht besonders ansprechend seien und außerdem keinen „Effekt" machten:

...Komme ich nun an die *Bagatellen* – von welchen ich sehr überrascht worden bin; ich habe solche von mehrern spielen lassen, aber auch *nicht einer* will mir glauben, daß solche von *Ihnen* sind. Kleinigkeiten habe ich allerdings gewünscht, aber diese sind doch wirklich auch gar zu klein, zudem sind die mehrsten so leicht, daß sie für schon etwas bessere Spieler nicht passen und für angehende Spieler sind mitunter wieder Stellen die für solche zu schwer sind; übrigens gestehe ich, daß der Effeckt meinen Erwartungen ganz entgegen war...; es ist möglich, daß ich mir zu viel erwartete, denn ich dachte mir kleine niedliche Sachen, welche, ohne große Schwierigkeiten zu haben, doch recht freundlich und *ansprechend* sind, kurz Sachen wo der Künstler zeigen würde daß man auch kleine Sachen schreiben könne welche Effekt machen... Der erste Grund [dafür, „daß ich diese Kleinigkeiten nie drucken werde"] ist der, daß ich mich nicht der Gefahr aussetzen mag in den Verdacht zu gerathen, daß ich einen Unterschleif gemacht und *Ihren Nahmen* jenen *Kleinigkeiten* fälschlich vorgesetzt habe, denn daß dieses Werkchen von dem *berühmten Beethoven* sey, werden wenige glauben.
Ein zweiter Grund liegt darinnen, daß mir nicht bloß daran gelegen ist, Compositionen von Ihnen zu drucken, sondern ich will *vorzüglich gute* Sachen von Ihnen haben (*op. cit.*, Bd. V, München 1996, 81 f.).

Der künstlerische Anspruch Beethovens an eine mit Bagatellen oder Kleinigkeiten betitelte Sammlung differiert mit der Vorstellung von Peters, der hier von dem traditionellen Begriff Bagatelle ausgeht: Bagatellen sind nach Beethovens Auffassung nicht mehr bloß Übungsstücke oder eine Möglichkeit, ältere und nicht in Sonatenzyklen integrierte Stücke zu veröffentlichen, sondern stellen neue kompositorische Anforderungen. Davon ausgehend verbindet sich der Titel Bagatellen zusehends mit dem Werk selbst, erfährt eine Festlegung auf ein mehr oder minder kurzes Tonstück für Klavier, das in seiner Form und seinen mus. Mitteln einem Ideal von Schlichtheit, Natürlichkeit und Innigkeit folgt und das keine Entwicklung im Sinne der Sonate kennt; dabei verdichtet sich Bagatelle jedoch nie zum Gattungsbegriff.
A. B. Marx beschreibt in einer Rezension des Beethovenschen Werkes, angekündigt mit der irrtümlichen Opuszahl 112 als *Nouvelles bagatelles, ou collection de morceaux facils et agréables pour le Pianoforte* (Cäcilia I, 1824), die Kürze, Klarheit und Einfachheit der Stücke als „zart" und „innig", „unschuldig aber tief" (142) und hebt den „fast ironisch bescheidenen Titel" bzw. den nach seiner Auffassung intendierten Widerspruch zwischen kompositorischem Gehalt und verharmlosender Benennung hervor:

Die Tonstücke, welche uns hier Beethoven unter dem, fast ironisch bescheidenen Titel von Bagatellen schenkt, scheinen augenblickliche Anregungen zu sein; niedergeschrieben, wie sie der Moment darbot – ohne höhere Reife abzuwarten, ohne weitere Entwickelung... Es ist mit diesen Kompositionen... der Beweis geführt, wie unendlich viel und tiefes auch in so wenigen Noten ausgesprochen werden könne (140 f.).

Gleichzeitig geht Marx auf die bislang enge Verbindung des Begriffs Bagatelle mit der instrumentaldidaktischen Funktion ein, wenn er explizit betont, daß Beethovens Werk „die Mühe technischer Aneignung" erfordert:

Wer daher die Mühe technischer Aneignung scheut, den warnen wir, sich durch die Verheissung des Titels (*bagatelles faciles*) nicht irre führen zu lassen... Wer aber für tiefere Musik empfänglich ist, wer sich von den Ideen unsers höchsten Genius tief und innig durchdringen lassen mag,

der darf durch den Titel Bagatellen nicht verleitet werden, diese kleinen Meisterwerke zu übersehen (144).

(2) L. van Beethoven vollzieht mit den *Six Bagatelles pour le Piano-Forte* op. 126, (1823/24, ohne Widmung veröff. Mainz 1825) den ÜBERGANG VOM TITEL ZUR WERKBEZEICHNUNG. Gleichzeitig werden die Bezeichnungen Bagatelles, Bagatellen oder Kleinigkeiten geläufig. Obwohl der erste Entwurf zu diesem Werk im Gegensatz zu den vorhergehenden Werken mit diesem Titel von Beethoven als „Ciclus von Kleinigkei[ten]" konzipiert ist (zit. nach Brandenburg 1984, 27) – die Stücke sind durch die jeweils um eine große Terz fallende Tonart des Folgestücks verklammert –, wird dieser Titel-Zusatz jedoch in Autograph und Erstausgabe unterdrückt. Die didaktische Funktion tritt hier vollständig zurück, während der spieltechnische Anspruch gesteigert wird. In diesem Zusammenhang äußern Rezensenten Befremden gegenüber der Bezeichnung Bagatellen, da entgegen dem bis dahin geltenden Wortverständnis der geringe Umfang nicht mit dem erhöhten kompositorischen Anspruch korrespondiert:

Anon. Rezension (AmZ XXVIII, 1826): Bagatellen? Nun ja! Aber Bagatellen vom Meister Beethoven... Der Name des Werkchens möge ja nicht zu der Vermuthung verleiten, es könne, wenn auch nicht von Anfängern, doch von einigermaassen fertigen Klavierspielern, ohne Weiteres gleich bequemhin abgespielt werden. Die Noten, etwa mit Ausnahme einiger weniger Stellen, können es: aber die Musik nicht. Vielmehr will jede Nummer zuvor genau angesehen seyn (47 f.); vgl. auch die anon. Rezension in der Berliner Allgemeinen Zeitung II, Nr. 52, 1825, 417 a.

Die Formulierungen des Rezensenten verdeutlichen den eintretenden Wandel im Begriffsverständnis, denn die Stücke, denen eine neue Ernsthaftigkeit zugesprochen wird, erfahren eine Wertschätzung, die Werken mit dieser Bezeichnung bislang nicht zukam; der begrenzte formale Aufriß und Umfang wird als Ergebnis einer Ästhetik des Kleinen interpretiert, deren Indizien das skizzenhafte Erfinden, der Moment der Entstehung, die Andeutung, das Leicht-Hingeworfene und die Vermittlung von Stimmungen sind, die die Spannbreite vom Heiteren bis zum Ernsten umfassen:

ibid.: Sie [sc. Beethovens *Bagatellen*] würden vielleicht bezeichnender Skizzen heissen: Erfindungen und Erzeugnisse einer glücklichen Stunde, leicht hingeworfen und ohne dass für die Ausführung mehr gethan wäre, als nöthig, um die Ideen zu fixiren, was sie wollen, anzudeuten, und jedem Stücke, auch so wie es ist, innere Uebereinstimmung, Haltung und damit Wirkung zu verschaffen... Wunderliches, sehr Wunderliches, wie es ein seltsam aufflackernder Humor eingegeben hat... Dagegen überraschen nicht selten Anklänge tiefer Wehmut oder trüben Ernstes... Es herrscht die grösste Verschiedenheit in den kleinen Stükken... Ergüsse einer ganz besonderen, wenn auch flüchtigen Stimmung oder Gemüthsbewegung (47 f.);
Anon. Rezension (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung II, Nr. 52, 1825): Besonders gehört ein ö f t e r e s Hören dieser Skizzen dazu, ehe man die wahre, geistige Bedeutung, die ihnen wol zum Grunde liegen mag, herausfindet. Hat man sie oft gehört, so erscheinen sie wie Keime... Die Empfindungen sind... bestimmt und originell hingezeichnet (417 a f.).

Marx hatte schon in seiner im vorangegangenen Abschn. zit. Besprechung von Beethovens op. 119 (Cäcilia I, 1824) darauf hingewiesen, daß von dem Unausgearbeiteten, Skizzenhaften ein Reiz ausginge, der im Gegensatz zu der Ausarbeitung und dem Entwicklungsgedanken in größeren Kompositionen stehe:

Dem Ref. hatten die Bagatellen noch ein besonderes Interesse, indem er die eigenthümlichen Züge, welche sich in Beethovens ausgeführtern Kompositionen schon zu einem Ganzen verschmolzen haben, hier einzeln und deshalb um so klarer wiederfand, und den hochbegabten Geist in gleichsam seiner Werkstatt belauschte (141 f.).

Die angesprochenen Werke Beethovens bieten als Klavierkompositionen für Marx somit eine Alternative zu den festen Formen der Sonate, deren Schematisierung zum Teil als einengend empfunden wird. Sie stehen dabei offenkundig neben anderen kleinen, freien Formen wie Fantasie, Caprice und Ekloge, wie Marx zu Beginn seiner Rezension ausführt:

So günstig die Sonatenform ist, eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln, so sehr es sich hieraus rechtfertigt, dass der grösste Theil unserer Instrumentalkompositionen... in dieser Form hervorgehen: so wenig eignet sie sich doch für freiere Ergüsse, oder für die Aussprache von Anregungen... Je befriedigender und reicher daher die Sonatenform... ausgebildet wurde, desto zahlreicher wurden doch zugleich die Versuche in andern Formen, die man mit dem Namen Fantasie, Caprice, Ekloge, u. dgl. als bestimmte Gattung von Musikstücken festzustellen versuchte (140).

*

Exkurs: Ende des 18. Jh. wird das Adjektiv klein in der mus. Ästhetik noch ambivalent bewertet, bzw. entweder als Mangel oder als gelungener Kunstgriff gesehen:

J. G. Sulzer, *Theorie d. schönen Künste* III (Lpz. [1774] ²1793), Art. *Klein*: Man hat in der Theorie der schönen Künste zwey Arten des Kleinen zu betrachten: die eine ist ihrem Zwek zuwider und verwerflich; die andre ist angenehm und gehört zu dem guten ästhetischen Stoff. Jene entsteht aus Mangel und Unvollkommenheit; diese hat nichts mangelhaftes (50 b f.).

Sulzer erläutert das ästhetisch wertvolle Kleine weiter als etwas Angenehmes, Sanftes, das die Nerven nicht reizt, sondern Empfindungen weckt. Dementsprechend umfaßt das Kleine „in der Musik alles blos Angenehme und sanft Einwiegende, das sonst keinen leidenschaftlichen Charakter hat, und verschiedene der gesellschaftlichen Tänze von eben diesem Charakter" (52 a). Außerdem erfordere das Kleine in der Bearbeitung „großen Fleis und den feinesten Geschmak, weil der geringste Fehler darin sichtbar wird, den man beym Großen übersieht" (53 a).

Im 19. Jh. wird das Kennzeichen des Kleinen fast ausschließlich als Negativum angeführt und als kleinlich und gering bewertet (I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexicon*, Wien 1839, Art. *Klein*, 400, sowie Mendel/ReißmannL VI, Bln 1876, Art. *Klein*, 91) oder gar nicht mehr als ästhetischer Begriff angesehen. Kleinheit in der Kunst im positiven Sinn verlagert sich auf die Begriffe niedlich, zierlich und andeutungsweise anmutig, grazil, angenehm sowie naiv, die in den Lexika reflektiert werden. F. Hand klassifiziert in seiner *Aesthetik d. Tonkunst* I (Lpz. 1837) die verschiedenen Arten von Schönheit in der Kunst:

Um diese Formen und Darstellungsweisen des Schönen zu überschauen und zu erkennen, ordnen wir sie unter zwei Classen... Das erste Gebiet umfassen wir, indem wir a n m u t h i g e S c h ö n h e i t und h o h e S c h ö n h e i t unterscheiden. Die Anmuth, welche reizend wirkt, gewinnt ihre Vollendung in der G r a z i e, die hohe Schönheit, welche rührt, in dem E r h a b e n e n. In dem weiten Umfang dieser Gebiete werden dann noch nähere Bestimmungen nöthig, und wir trennen specielle Formen. Das Anmuthige umfaßt das Naive, Zierliche, Niedliche, Graziose; das hohe Schöne schließt in sich das Sentimentale, das Große, das Edle, das Prächtige, das Pathetische, das Wunderbare, das Furchtbare, das Erhabene (285 f.).

Hand verbindet im Niedlichen das Schöne mit der Kleinheit einer musikalischen Form, die als Negativ des Unendlichen auf dieses verweist und als Miniatur zur Vollkommenheit tendiert:

D a s N i e d l i c h e ist das Schöne im Kleinen, und deutet die Idee eines Unendlichen in umgekehrter Form eines möglichst Kleinen an... wobei die Kleinheit an sich genommen nicht blos einen Gegensatz des Großen bildet, was doch nur komisch wirken oder als Ironie genommen werden könnte, sondern indem eine Sache eines höchst geringen Umfangs oder so geringer Kraft durch die Bestrebung nach einem Unmeßbaren noch ein Unendliches anzudeuten vermag, wird Vollendung der Natur und des in ihr bewegten Lebens bezeugt (306).

Das Niedliche könne – so Hand – durchaus scherzhaften Charakter annehmen, dürfe aber nicht vom Tändelnden ins Läppische und rein Komische abfallen (306 f.), was dann geschehe, wenn es sich dem erhabenen Gegenstand widmet und für groß genommen werden möchte. Hand definiert das Niedliche in Verbindung mit dem Anmutigen, das mit dem Angenehmen verschmilzt (287) und sieht alles in Zusammenhang mit dem Natürlichen, das die Grundvoraussetzung bildet. In der Künstlichkeit des Verkleinerns müsse der Kontrast von Kunst und Natur sorgsam abgewogen sein. Nur die Nähe zur Natürlichkeit sei der Garant, daß die Miniatur weder prezios und geziert noch zu schlicht und banal werde (vgl. auch Brandenburg 1984, 56 b f.):

Das Gebiet des Anmuthigen enthält die Schönheit, in wiefern in ihr die Natur lebendig und schöpferisch waltend, aber in milder und beruhigter Bewegung hervortritt, und das Geistige oder Ideelle nicht sowohl einkehrt in das Natürliche, als vielmehr ursprünglich mit ihm verschmolzen, als Geist der Natur sich ausspricht. In dem anmuthigen Gegenstande erscheint nemlich das Geistige untrennbar von dem Natürlichen, gleichsam zur Natur umgewandelt (286 f.).

Hand bezeichnet die Grazie als das Anmutige in seiner Vollendung (289). Das Musikstück, das anmutig oder grazil ist, hat seinen Schwerpunkt in der Melodie (291) und in der Einfachheit des Aufbaus und der Aussage:

Hiezu kommt die Einfachheit im Gegensatz alles Gehäuften und alles Glanz- und Kraftvollen. Nicht die Reflexion soll bethätigt, nicht die Phantasie in höhern Schwung versetzt werden; die Sprache zum Herzen übt die Natur in einfachen Lauten. Daher liegt in anmuthiger Musik ein geringerer Stoff vor, und dieser ist weder künstlich verarbeitet, noch durch Beihülfen reich ausgestattet und verziert. Durch das, was in angehäufter Masse imponirt oder in hinzugefügtem Schmucke glänzt, wie in einer vollstimmigen Begleitung, wird das Anmuthige aus seiner Sphäre gerückt (291).

Die Einfachheit, die Hand immer als ‚natürliche' meint, ist außerdem das herrschende Prinzip der Naivität in der Kunst (303). Das „Naive ist das Anmuthige in dem Natürlichen, von keiner conventionellen Regel Bedingten" (301).

Ähnlich positiv äußert sich G. Schilling, der Werken, die weniger heftige Gefühle erregen, einer leicht faßlichen Melodie folgen, fließend sind und „ihren Stoff auf das ungezwungenste" darstellen, das Adjektiv des Angenehmen zuspricht (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. I, Stuttgart 1835, Art. *angenehm*, 207). Auch „Anmuth" fordere eine „natürliche und wohlgefällige Leichtigkeit" und berge „einen feinen und zarten Ausdruck der Empfindungen" (216).

Im Gegensatz zu Hand steht Jeitteles, der ‚klein' im ästhetischen Kontext als „das Unbedeutende" und als „Mangel an innerer Größe" (Jeitteles, *op. cit.*, Art. *Klein*, 400) definiert, auch dem Niedlichen abweisend gegenüber, befindet sich aber mit seiner Einseitigkeit eher in einer Sonderposition:

op. cit.: N i e d l i c h (Aesth.), das Schöne im verjüngten Maßstabe, was sich zu dem Begriffe von Schönheit verhält, wie Miniatur zur Lebensgröße. Die Darstellung der Schönheit im Kleinen hat keinen großen Kunstwerth, da höhere Schönheit höhere Formen fordert, und der Grund des Wohlgefallens im Niedlichen doch hauptsächlich in der Parallele mit dem Großen beruht (124).

*

(3) 1828 setzt – bezeichnenderweise unabhängig von L. van Beethovens Wortverwendung – die MUSIKLEXIKALISCHE REFLEXION des Begriffs in Deutschland ein. Die Lexika führen das Stichwort Bagatelle entgegen dem musikpraktischen Gebrauch als Singular an und bestimmen es im Allgemeinen als eine nicht in ihrer Form und Besetzung festgelegte kleine Komposition leichten Inhalts. Beethoven trägt mit seinen Werken wohl zur Etablierung des Begriffs bei, übernimmt aber zunächst keine Modellfunktion, da entweder der Terminus Bagatelle für die Verbindung mit seinem Namen zu gering scheint oder seine *Bagatellen* nicht dem geläufigen Verständnis entsprechen. Anstelle seiner Werke werden die anderer, zeitgenössischer Komponisten genannt und dabei auf den Übungszweck und die den Umfang und die

Qualität betreffende Kleinheit der Stücke verwiesen, etwa bei F. Hüntens *3 Bagatelles* op. 52 (1830) oder A. Cl. Lecarpentiers „Hunderten von Bagatellen über Opernthemen", einer „Unmasse von instructiven Stücken für Anfänger" (Mendel/ReißmannL VI, Art. *Lecarpentier*, Bln 1876, 273). Die entsprechenden Lexikoneinträge gehen zunächst von einem Begriffsverständnis aus, das sich an den Werken vor Beethovens *Bagatellen* orientiert; dabei spielt auch das negative Begriffsfeld wieder eine Rolle. Die Artikel der deutschsprachigen Lexika des 19. Jh. korrespondieren alle in ihrer Auffassung, daß Bagatelle im mus. Kontext ein relativ kurzes und leichtes Tonstück bezeichne; dennoch mangelt es der Benennung an einer terminologischen Verankerung, und sie bleibt unscharf, vor allem in Hinsicht der ästhetischen Bewertung, die Beethoven als Ausnahmeerscheinung ausklammert:

HäuserL (Meissen 1828), Ergänzungen: B a g a t e l l e, der Name eines kleinen oder scherzhaften Tonstücks (I, 147);
AnderschW (Bln 1829): BAGATELLE. f. Ein kleines Tonstück leichten Inhaltes (47);
BurkhardW (Ulm 1832): B a g a t e l l e (Kleinigkeit) fr. Ein kleines scherzhaftes Tonstück (37);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Supplement-Bd.* (Stuttgart 1842): B a g a t e l l e, eine Kleinigkeit, Sache ohne Bedeutung. Chaulieu, Hünten, Lemoine und andere Componisten betitelten wohl so kleinere Musikstücke, die sie für Anfänger zur Uebung schrieben (13);
BernsdorfL (Dresden 1856): *Bagatelle* (Kleinigkeit), ist der Titel eines Tonstücks von geringem Umfange und leichtem Charakter (324);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870): *Bagatelle* (franz.), wörtlich eine Kleinigkeit, nennt man in der Musik ein Tonstück von geringem Umfange und leichtem, ansprechenden Inhalte. Die Klavierliteratur namentlich ist reich mit solchen in der Regel nichtssagenden Tändeleien bedacht; der Pariser Componist l e C a r p e n t i e r zählt dieselben allein nach Hunderten (413);
BremerL (Lpz. 1882): *Bagatelle* fr. kleines, kurzes Tonstück oder Musikstück leichten und ansprechenden Inhaltes (35 a f.);
R. Músiol, *Conversations-Lexikon d. Tonkunst* (Stuttgart 1888): *Bagatelle*, Kleinigkeit, Tändelei (23 a).

Gleichzeitig mit der musiklexikalischen Reflexion der Bezeichnung setzt ihr Bedeutungsverlust ein, da andere lyrische Kleingattungen wie das Charakterstück die romantische Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 19. Jh. bestimmen (vgl. W. Kahl, *Aus d. Frühzeit d. lyrischen Klavierstücks*, Zs. für Musik LXXXIX, 1922, 177–182 u. 201–206). Die Bagatelles oder Bagatellen benannten Stücke sinken nach dem singulären Höhepunkt in den Kompos. Beethovens zurück auf die Ebene der leichten und unterhaltsamen Hausmusik und entsprechen in ihrer Erscheinung der lexikalischen Beschreibung seit den 1830er Jahren. Der Titel Bagatelle begegnet nunmehr vereinzelt und dann peripher:

B. Smetana, *8 Bagately a impromptus* (Prag 1844);
C. Saint-Saëns, *Six bagatelles pour piano* op. 3 (Paris 1856);
Fr. Liszt, *Bagatelle sans tonalité* für Klavier (ursprünglich *Mephisto-Walzer* Nr. 4) (Budapest 1885).

Im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jh. setzt die Titelgebung Bagatelle wieder vermehrt ein, jedoch ohne Festlegung auf das Tasteninstrument. Die Benennung umfaßt kleine Stücke mit variabler Besetzung, auch für größere Klangkörper, die im Titel und in der Idee wohl an die Beethovenschen Bagatellen anknüpfen:

A. Dvořák, *4 Maličkosti* [Bagatellen] op. 47 für 2 Violinen, Violoncello u. Harmonium (Prag 1878);
F. Busoni, *Bagatellen* für Violine u. Pianoforte op. 28 (Lpz. 1888);
C. Cui, *6 Bagatelles* für Violine u. Klavier op. 51 (Paris 1893);
D. Tovey, *Bagatelles* (London 1900);
S. Karg-Elert, *Scènes pittoresques. 12 Charakterstücke* op. 31 (Bln 1906): *Bagatelle*.

III. Im 20. Jh. wird im Dtsch. der Ausdruck Bagatelle im Rahmen einer generellen Aufwertung der Kleinformen mit dem kompositorischen ERGEBNIS EINER KONZENTRATION ODER FILTRATION verknüpft.

(1) Entscheidend für diese Wandlung im Begriffsverständnis ist wohl die seit um 1900 erkennbare enge VERBINDUNG DES BEGRIFFS MIT BEETHOVENS WERK, während dieses in der ersten Hälfte des 19. Jh. als Ausnahme ausgeklammert war (vgl. oben, II. (3)). Der erste Lexikoneintrag Bagatelle mit Nennung Beethovens als Referenz erscheint 1879 bezeichnenderweise in England. G. Groves Verständnis von Bagatelle hat sich des pejorativen Beigeschmacks entledigt und ist unmittelbar mit dem Modell der Beethovenschen Klavierstücke verbunden; er vermutet sogar, daß Beethoven der erste Komponist sei, der Werke mit „Bagatellen" überschrieben habe. Grove weist neben der Übersetzung ins Engl. (trifle) auch auf die dtsch. Benennung Kleinigkeiten hin:

GroveD I (London 1879), Art. *Bagatelle*: ‚a trifle'... A short piece of pianoforte music in a light style. The name was probably first used by Beethoven in his ‚Seven Bagatelles,' op. 33, who subsequently also wrote three other sets, two of which are published as ops. 119 and 126; the third is still in manuscript... As bearing upon the title, it is worth while to mention that Beethoven's manuscript of his op. 119 has the German inscription ‚Kleinigkeiten,' instead of the French equivalent. The form of the bagatelle is entirely at the discretion of the composer, the only restriction being that it must be short and not too serious in its character (122 b f.).

Diese Tendenz einer Verknüpfung des Begriffs Bagatelle mit dem Schaffen Beethovens setzt sich in der europäischen Musiklexikographie des 20. Jh. fort, während der Begriff in den dtsch. mus. Nachschlagewerken nach 1890 zunächst nicht mehr anzutreffen ist:

BrenetD (Paris 1926): *Bagatelle*,... Composition légère et de peu d'étendue. Beethoven a donné ce titre à ses pièces de piano... (28 a);
Larousse de la Musique I, hg. von N. Dufourcq (Paris 1958): Bagatelle. – Morceau de musique de caractère léger et de courte durée, sans forme précise: *Beethoven a composé 3 cahiers de bagatelles* (68 a);
Encyclopédie de la Musique I, hg. von Fr. Michel (Paris 1957): BAGATELLE. Titre d'une œuvre „de caractère", généralement pour piano et plutôt courte. Couperin l'employa. Sur le manuscrit de la *bagatelle* de Beethoven, *op.* 119, on trouve la mention *Kleinigkeiten* (petites choses) (332 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): Bagatelle [Fr., a trifle]. A short piece, usually for the pianoforte. The name was used by François Couperin... and, in particular, by Beethoven, whose *Bagatellen*... mark the beginning of the extensive literature of 19th-century character pieces (66 a);
Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il Lessico I, hg. von A. Basso (Turin 1983): Bagatella... Pezzo caratteristico, generalmente breve. In Couperin, che l'introdusse tra le sue *Pièces de Clavecin*..., la Bagatella ha un indubbio carattere evocativo, mentre in Beethoven il termine indica una forma musicale pianistica assai semplice e di struttura strofica (227 a).

Die Rolle Beethovens für die Etablierung von Bagatelle als Werkbegriff wird schließlich auch in Deutschland bestätigt, so 1934 von Th. W. Adorno, der sich in einem Aufsatz den *Bagatellen* op. 126 von Beethoven widmet und den ästhetischen Anspruch an die „Schrumpfung" der Form formuliert. Er bezeichnet die Stücke, deren Rätsel im „Konventionellen" liege (*Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier, op. 126*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 187), als zum „Fragment" Tendierende (188), als „Splitter":

Aber als Beethoven den Stein reden machte, indem er mit dem Meißel Figuren daraus schlug, flogen im furchtbaren Aufprall die Splitter. Und wie der Geologe aus winzigen, versprengten Stoffteilen die wahre Beschaffenheit ganzer Erdschichten zu erkennen vermag, so zeugen die Splitter für die Landschaft, aus der sie kommen: die Kristalle sind die gleichen. Beethoven selber hat sie Bagatellen genannt. Es sind Splitter nicht bloß und Dokumente des mächtigsten Produktionsvorganges der Musik, sondern ihre befremdende Kürze offenbart zugleich jene seltsame Schrumpfung und Tendenz zum Anorganischen, die ins innerste Geheimnis wie des letzten Beethoven so vielleicht jeden großen Spätstiles führt (185).

In die deutschsprachigen Musiklexika des 20. Jh. hält der Begriff allerdings erst spät Einzug: H. Seeger betrachtet 1966 Beethoven als maßgebend für die Bagatellen-Komposition, reduziert die Bezeichnung nahezu auf die Verwendung als Titel bei ihm und versteht den Begriff vom Schema der Liedform her. Überdies wird die formale Ungebundenheit der mit Bagatellen betitelten Werke erstmals mit dem Ausdruck „Phantasiestück" in Verbindung gebracht:

SeegerL (Lpz. 1966): *Bagatelle*... ein kleines instrumentales Phantasiestück in 2teiliger Liedform, meist für Klavier (z. B. Beethovens op. 33, 119, 126) (73 b);
vgl. auch den entsprechenden Eintrag im *Sachteil* d. 12. Auflage d. RiemannL, hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967): Musikstück geringen Umfangs, oft in 2- oder 3teiliger Liedform, bisweilen von aphoristischer Kürze... Hohen künstlerischen Rang erlangte die Klavier-Bagatelle durch Beethovens 3 Sammlungen... Sie erhielten im 19. Jh. keine ebenbürtige Nachfolge, obwohl eine Fülle von Bagatellen entstand (72 a f.).

(2) Wohl nicht unabhängig von der Verbindung mit dem Werk L. van Beethovens rekurrieren zahlreiche Komponisten im 20. Jh. mit dem Titel Bagatelle auf eine angestrebte kompositorische Reduktion und Dichte. Th. W. Adorno bezeichnet 1922 den Titel von B. Bartóks *14 Bagatellen* für Klavier op. 6 (Budapest 1908), denen ein experimenteller Charakter eigen ist, als „kokett-bescheiden" in Anbetracht der Stücke, die mit „erstaunlicher Konzentration zusammengeballt" sind (*Béla Bartók*, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984, 276). Ähnlich äußert er sich in bezug auf A. Weberns *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1911–13, veröff. Wien 1924), indem er wiederum auf die „kokette Bescheidenheit" der Bezeichnung hinweist, die hier mit dem Ausdruck Moment musical synonym verwendet wird. Auch Webern habe den ästhetischen Anspruch an die Kleinheit der Form umgesetzt:

A. Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9, in: *Der getreue Korrepetitor* (Ffm. 1963): Weberns Bagatellen stellen, obwohl die Sparsamkeit mit Noten relative Einfachheit der Faktur verspricht, gegenüber den Liedern vor Aufgaben höherer Ordnung...
Bei der außerordentlichen Kürze der Stücke... heißt jene Forderung nach Realisierung des Geistigen, zu entbagatellisieren, was nicht ohne kokette Bescheidenheit Bagatellen sich nennt. Eine jede muß die Relevanz erlangen, welche die flüchtige Leichtigkeit negiert und doch meint... Weberns Moments musicaux sind... nicht das, wofür eine Fachsprache... das Wort ‚kleine Form' bereit hält, sondern symphonischen Wesens. Sie gehen aufs Ganze, Essenzen von Formtotalitäten (Gesammelte Schriften XV, Ffm. 1976, 278).

Für Adorno verzichtet die Musik Weberns, „die in der Zeit sich kontrahiert, anstatt sich zu expandieren" (282), auf Wiederholungen, schließt thematische Arbeit aus, nimmt gleichzeitig traditionelle Formen auf und negiert sie (280), nähert sich in der ästhetischen Idee deutlich den Beethovenschen Bagatellen und steigert sie noch. In der Gedrängtheit – die Musik ist „ins Unwägbare geschrumpft" (289) –, die die Kraft des Verschweigens fordere, liegt für Adorno die potenzierte Bedeutung, die jedem einzelnen Ton zukommt. Durch „die außerordentliche Subtilität in der Kargheit des Notentextes" erreiche Webern „eine Grenzlage expressiver Musik zum Verstummen hin" (295). Diese Reduktion in Weberns *Bagatellen* faßt A. Schönberg im Vorwort der gedruckten Partitur (Wien 1924) vergleichsweise im Wort „Geste":

Man bedenke, welche Enthaltsamkeit dazu gehört, sich so

kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt (2).

Nach Bartóks und Weberns Bagatellen – wobei jedoch nicht gesichert ist, ob Webern den Titel Bagatelle selbst gewählt hat oder der Vorschlag von außen an ihn herangetragen wurde (vgl. H. u. R. Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens u. Werkes*, Zürich u. Freiburg i. Br. 1980, 172) – greifen weitere Komponisten den Werktitel auf; die Stücke erscheinen jeweils in ganz eigener Form und Art und ähneln sich nur in ihrem relativ klein bemessenen Umfang. Mitunter wird von der an Beethoven und Webern angelehnten Verwendung abgesehen und verstärkt auf die vokabulare Bedeutung zurückgegriffen, so bei G. Ligeti, der Bagatelle im Rahmen seiner zweiten Komposition mit diesem Titel ironisch-polemisch im Sinn einer unbedeutenden Kleinigkeit verwendet:

J. Sibelius, *Six Bagatelles* op. 97 (Lpz. 1921);
G. Auric, *Cinq Bagatelles* für zwei Klaviere (Paris 1926);
Fr. Poulenc, Kantate *Le bal masqué* (Paris 1932): *Bagatelle* sowie *Bagatelle* d-moll für Violine und Klavier (Paris 1931);
E. Krenek, *Vier Bagatellen* für Klavier zu 4 Händen op. 70 (Wien 1931);
Th. W. Adorno, *6 Bagatellen* für Singstimme u. Klavier (zw. 1923 u. 1942, München 1980);
G. Ligeti, *6 Bagatell fúvósötösre* Nr. 1–6 (1953, Mainz 1976) sowie *Trois bagatelles*, mus. Zeremoniell für einen Pianisten (1961, Ms. in: O. Nordwall, *Ligeti-dokument*, Stockholm 1968);
G. Petrassi, *Oh les beaux jours* (Mailand u. München 1978): *Bagatelle* für Klavier;
N. A. Huber, *6 Bagatellen* für Ensemble (Wiesbaden 1982);
D. Schnebel, *Bagatellen* für Klavier (Mainz 1986).

Lit.: S. Brandenburg, Ludwig van Beethoven. Sechs Bagatellen für Klavier op. 126. Faks. d. Hss. u. d. Originalausg., Bd. II: Originalausg., Übertragung, Kommentar, Bonn 1984; H. Schneider, Art. Bagatelle, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994.

Karin Dietrich, Freiburg i. Br. 1998

Ballade (Mittelalter)

prov. balada (seit um 1200), franz. ballade (wohl seit spätestens 1228), ital. ballata (seit um 1250), katalanisch balada (14., eventuell schon 13. Jh.), galizisch-port. bailada (spätes 13., frühes 14. Jh.), nach traditioneller Annahme von spätlat.-romanisch ballare tanzen; engl. ballad (seit dem späten 14. Jh.); dtsch. Ballade (seit 1765; →*Ballade* (Neuzeit) IV.). Für prov. Ursprung sprechen Wortform (Suffix -ade; franz. -ade ist nicht originär), Chronologie der datierbaren Belege und der Tanzliedcharakter des größeren Teils der ausdrücklich als balada bezeichneten prov. Lieder, wohingegen die betreffenden franz. Lieder keine Tanzlieder mehr zu sein scheinen (siehe unten, II. (2)).

I. Die ursprüngliche Bedeutung von Ballade scheint TANZLIED zu sein. Dies geht zwar nicht zwingend aus den frühesten datierbaren Belegen hervor, wird aber von der Etymologie nahegelegt, zu der es keine überzeugende Alternative zu geben scheint.
(1) Bei den einschlägigen PROVENZALISCHEN Liedern (vier undatierten anon. und einem von Cerveri, 3. Viertel 13. Jh.) handelt es sich um wohl zum Rundtanz gesungene Refrainlieder, bei denen ein mehrzeiliger Refrain vorausgeht und jede Strophe beschließt und bei denen außerdem einzelne Verse der Strophe (wohl solistisch ausgeführt) mit einzelnen Versen des Refrains (wohl chorisch ausgeführt) wechseln.
(2) Ein auf Vorsänger und Chor verteiltes Refrainlied zum Rundtanz (a ball redon), wenn auch ohne Einschub von Refrainteilen in die Strophen, ist auch die KATALANISCHE *Ballada dels goytxs de nostra dona* aus Montserrat (13. Jh.?, Hs. 14. Jh.).
(3) Aus der GALIZISCH-PORTUGIESISCHEN Lyrik des späteren 13. und früheren 14. Jh. liegen nur wenige Wortbelege von ‚bailada' im Sinne von Tanzlied vor; sie lassen kaum eine nähere Bestimmung der Art dieser Tanzlieder zu.
(4) Die getanzte ITALIENISCHE ballata (seit um 1300) besteht aus repilogatio (Refrain), zwei metrisch-reimtechnisch und mus. einander gleichen pedes und einer zum Refrain „zurückwendenden", ihm metrisch-reimtechnisch und mus. gleichen volta (→*Ballata* II.).

II. Schon in der 1. Hälfte des 13. Jh. bezeichnet der Terminus Ballade auch eine VON DER TANZLIEDFUNKTION EMANZIPIERTE GATTUNG DER GESUNGENEN LIEBESLYRIK.
(1) Die zwei PROVENZALISCHEN Beispiele (Mitte 13. Jh.) sind keine Refrainlieder, sondern Strophenfolgen mit festem Reim im Schlußvers, während die vorausgehenden Verse jeweils untereinander reimen.
(2) Die als balade bezeichneten FRANZÖSISCHEN Lieder (Belege seit wohl spätestens 1228) sind Refrainlieder, deren Strophenbau sich in der Regel auf eine Grundform ssrR zurückführen läßt (s=Stollen, R=Refrain, r=refrainanalog gebauter Teil), wobei der Refrain wie im später so genannten Virelai auch vorausgehen kann.
3) Die nicht getanzte ITALIENISCHE Ballata (ab um 1250; →*Ballata* I.) orientiert sich formal an der prov. Dansa.

III. Wohl seit dem 3. Jahrzehnt des 14. Jh. bezeichnet franz. ballade — neben virelai und rondeau — EINE DER DREI „FESTEN FORMEN" (FORMES FIXES) UND HAUPTGATTUNGEN DER GESUNGENEN ODER GESPROCHENEN FRANZÖSISCHEN LYRIK. In der Theorie wie in der Praxis treten
(1) Ballade als POETISCH-MUSIKALISCHE GATTUNG und
(2) Ballade als REIN LITERARISCHE GATTUNG auseinander.

IV. Seit dem letzten Viertel des 14. Jh. erhält der Terminus — insbesondere in England — SPEZIELLERE BEDEUTUNGEN. Diese dürften sich vor allem dem Umstand verdanken, daß die strenge franz. Balladenform im Engl. problematisch ist.
(1) Relativ wenigen engl. Balladen im strengen franz. Sinn stehen zahlreiche gegenüber, in denen die STRENGE FORM HINSICHTLICH DES ZWANGES ZUM DURCHREIMEN ALLER STROPHEN, HINSICHTLICH DER STROPHENZAHL UND HINSICHTLICH DER AUSDEHNUNG DES ENVOYS GELOCKERT ist.
(2) Wesentlich (und in der Folge mit ‚ballad' gemeint) ist nunmehr also die STROPHENFORM; sie wird außer in der Lyrik auch in der Epik verwendet.
(3) Auch die EINZELNE STROPHE wird ballad genannt.
(4) Aber auch GANZE EPISCHE GEDICHTE IN DER BALLADENSTROPHE werden als Ballade bezeichnet.

I. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Ballade scheint TANZLIED zu sein. Dies geht zwar nicht zwingend aus den frühesten datierbaren Wortbelegen hervor, wird aber durch die Etymologie (Ableitung von ballare tanzen) nahegelegt, die zwar ungesichert ist, zu der es aber keine überzeugende Alternative zu geben scheint. (Gegen die vom Verf. aufgrund der Schreibweise barade vorgeschlagene Ableitung von barre Stange [→*Cantus coronatus* II. (2) *Exkurs*], durch die sich die im Prov., Ital. und Franz. auffallend verspätet bzw. überhaupt nicht belegte Wortverwendung im Sinne von Tanzlied als eine volksetymologisch begründete sekundäre Wortverwendung erklären würde, spricht der Mangel an Bestätigungen im Belegmaterial.) Auch eine Erwähnung des [chan] balaresc aus der Mitte des 12. Jh., die freilich nicht den Terminus balada enthält, könnte eine ursprüngliche Tanzliedfunktion der Ballade bezeugen. Die Stelle (hier interpretiert nach D. Rieger, *Gattungen u. Gattungsbezeichnungen d. Trobadorlyrik. Untersuchungen zum altprov. Sirventes*, Tübingen 1976, 120 ff.) ist in einer 36strophigen Satire des katalanischen Trobadors Guiraut de Cabreira auf seinen Spielmann (joglar) Cabra enthalten, und zwar genauer in einer Aufzählung von Gattungen und Dichtungen, die zum Repertoire eines Joglars gehören. Diese verteilt sich auf zwei Strophen, in deren erster drei für Spott, Streit oder Diskussion gebräuchliche Gattungen (sirventesc, estribotz und contenson) zwei tanzliedartige (balaresc und retroencha) umschließen, während die zweite von der signierten lyrischen Produktion (vers novel bon) bestimmter Autoren spricht. Handelt es sich bei letzterer um die trobadoreske Kunstlyrik, so bei ersterer um solche „Genera..., die — wenn auch zum Teil später in die trobadoreske Dichtung integriert und in das System der altprov. Lyrik einbezogen — ursprünglich je-

denfalls einem anderen ‚niedrigeren' Bereich des literarischen Lebens zugehören" (Rieger 125). Dabei scheint mit [chan] balaresc (wörtlich wohl „tänzerischer [Gesang]") ein Tanzlied gemeint, „bei dessen Vortrag der Spielmann selbst die entsprechenden tänzerischen Bewegungen mitmachte" (ibid., 127):

Cabra juglar (P.-C. [= A. Pillet u. H. Carstens, *Bibliographie d. Troubadours*, Halle 1933, Nr.] 242 a,1; zw. 1145 u. 1159), Strophen 4 u. 5: Ni sirventesc /ni balaresc / non t'auc dir e nuilla fazon; / bons estribotz / non t'ieis pelz potz, / retroencha ni contenson. // Ja vers novel / bon d'En Rudell non cug que-t pas sotz lo guingnon, / de Markabrun, / ni de negun / ni de N'Anfos ni de N'Eblon (ed. F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les „sirventés-ensenhamens" de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertrand de Paris*, Barcelona 1972, 546 f.: v. 19-30)
(Weder sirventesc noch balaresk höre ich dich in irgendeiner Weise *singen; gute* estribotz *kommen dir nicht über die Lippen*, ebensowenig retroencha oder contenson. Ganz sicher — meine ich — kommt kein guter neuer vers von Herrn Rudell unter deinem Schnurrbart hervor oder von Markabrun, von niemandem, auch nicht von Herrn Alfons oder Herrn Eble).

Diese Einordnung ins Gattungssystem trifft für die Lieder, die im wohl ältesten datierbaren Beleg der Bezeichnung balada angesprochen sind, freilich kaum zu; vielmehr gehört hier die neben der chanso genannte balada zweifellos zur trobadoresken Kunstlyrik. Somit ist auch unsicher, ob der Ausdruck [chan] balaresc auf die balada bezogen werden darf. Bei den hier mit balada gemeinten Liedern handelt es sich wohl auch eher um die von der Tanzliedfunktion emanzipierte Gattung der Liebeslyrik (siehe unten, II.) als um kollektive Tanzlieder (siehe unten, I. (1)):

Pons de Capdueil (gestorben wohl vor 1236, tätig zw. 1190 u. 1220), chanso *Per joy d'amor* (P.-C. 375,17), Envoy: Dona N'Auda, balladas ni chansos / No vuelh faire, que noy parle de vos (ed. J. Parrel, *Le troubadour Pons: son temps, sa vie, son oeuvre*, Rev. d. Auvergne XC [= Nr. 464—465], Clermont-Ferrand 1976, 171)
(Dona N'Auda, weder balladas noch chansos möchte ich mehr machen, die nicht von Euch sprächen).

Hingegen ist von den baladas, die bei Arbeiten zur Verteidigung von Toulouse bzw. bei Siegesfeiern gesungen werden, anzunehmen, daß es sich um den Tanzliedtypus handelt:

Chanson de la croisade contre les Albigeois, anon. Teil (1218/19), v. 4009-4012: E anc en nulha obra no vis tan ric masso, / Que cavaler e donas aportan lo reblo, / E donzels e donzelas lo pertrait el carbo, / Que cascus ditz balada o verset o canso (ed. P. Meyer, Paris 1875, I, 176)
(An keiner Baustelle saht ihr jemals so reiche Maurer, denn die Ritter und die Damen tragen Sperren herbei und die jungen Herren und Fräulein das Baumaterial und die Kohle, wobei jeder eine balada, ein verset oder eine canso singt);
v. 8176-8180: E comensan las obras els portals els guisquetz; / Cavalers e borzes recebrols caironetz, / E donas e donzelas e tozas e tosetz, / E donzelas piuzelas, li gran els menoretz, / Que cantan las baladas e cansos e vercetz (I, 332)
(Sie beginnen die Arbeiten an den großen und kleinen Durchgängen; Edle und Bürger reichen einander die zugehauenen Steine, ebenso die Damen, die Fräulein, die Mädchen, die Knaben, die Jungfrauen, die Großen und Kleinen, wobei sie baladas, cansos und versetz singen);
v. 9430-9432: E donzels e donzelas e donas e molhers, / E tozetz e tozetas e enfans menuziers / Que cantan las baladas e los versetz leugiers (I, 378)
(Jedermann geht freudig ans Werk, kleines Volk, junge Herren, Fräulein, Damen, verheiratete Frauen, Knaben, Mädchen, kleine Kinder, die die baladas und leichte versetz singen);
v. 5962 f.: Las tozas e las femnas per lo joi vertader / Fan baladas e dansas ab sonet d'alegrier (I, 251)
(Die Mädchen und die Frauen bezeugen die allgemeine Freude, indem sie baladas und dansas auf eine fröhliche Melodie singen).

Das Gleiche gilt wohl auch von den baladas, die bei ihren Huren zu singen Peire Cardenal den Priestern vorwirft:

Estribot *Un estribot farai* (zw. 1216 u. 1228): E en loc de matinas an us ordes trobatz / Que jazon ab putanas tro-l solelhs es levatz, / Enans canton baladas e prozels trasgitatz (ed. R. Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse 1957, 206)
(Und anstelle der Matutin haben sie als Offizium erfunden, daß *sie mit Huren schlafen, bis die Sonne aufgegangen ist*, und zuvor baladas und schlüpfrige Prosen singen).

Demgegenüber dürfte sich das relativ späte Zeugnis des Guiraut Riquier eher auf den von Tanzliedfunktionen emanzipierten Typus beziehen:

Declaratio, qu'el senher rey 'N Amfos de Castela fe par la supplicatio, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar l'an M.CC.LXXV (1276): Car qui sap dansas far / E coblas e baladas / D'azaut maistreiadas, / Albas e sirventes, / Gent e be razos es, / Com l'apel trobador, / E deu aver honor / Per dreg mais de joglar, / C'us autres se pot far / Joglars ab so saber (ed. Fr. Diez, *Die Poesie d. Troubadours*, 2. Aufl. von K. Bartsch, Lpz. 1883, 304 b)
(*Erklärung, die der Herr König Alfons v. Kastilien zur supplicatio gab, die Guiraut Riquier für die Bezeichnung ‚Spielmann' suchte im Jahre 1275* (1276): Denn wer Tänze, Coblas und Baladas zu schreiben imstande ist, die in gleicher Weise kunstvoll sind, auch Albas und Sirventes, nennt sich mit Fug und Recht „Trobador" und muß rechtens mehr Ehre als ein Spielmann haben, so wie auch die anderen „Spielleute" sich nennen können, wenn sie entsprechende Kunstfertigkeit [saber] haben).

(1) Bei fünf von den insgesamt acht PROVENZALISCHEN Liedern, die innerhalb ihrer selbst oder in den Rubriken als baladas bezeichnet sind, handelt es sich um — wohl zum Rundtanz gesungene — Refrainlieder, bei denen ein mehrzeiliger Refrain vorausgeht und auch alle Strophen beschließt; überdies wechseln einzelne Verse der jeweiligen Strophe (wohl solistisch ausgeführt) mit solchen des Refrains (wohl chorisch ausgeführt) ab. Von diesen fünf Liedern sind vier anonym und undatiert (sowie singulär in einer einzigen ital. Hs. des 14. Jh. überliefert); eines stammt von dem katalanischen Trobador Cerveri de Girona (tätig etwa zw. 1250 u. 1280). Von den ersteren vier Liedern sind drei innerhalb ihrer selbst (sowie z.T. auch in der Rubrik) als balada bezeichnet; eines ist nur in der Handschriftenrubrik als balada bezeichnet. Die ersteren sind P.-C. 461,69 *Coindeta*, 461,73 *D'amor m'estera* und 461,201 *Quant lo gilos*, das letztere 461,166 *Mort m'an*. (Die Rubriken lauten:

Hs. Florenz, Bibl. Riccardiana, ms. 2909, f. 5 a: Balada: Mort man li semblan...;
f. 5 b: Balada: Damor mestera...;
[ohne Überschrift:] Coindeta sui...;
f. 5' b: Balada: Quant lo gilos... [zit. nach K. Bartsch, *Die prov. Liederhs. Q*, Zs. für romanische Philologie IV, 1880, 503].)

461,69 und 461,201 sind Malmariée-Lieder; 461,73 und 461,166 sowie Cerveris Balada *Si voletz* sind Botschaften an die Geliebte, wie das Geleit von 461,73 bestätigt:

Balada, vai ad esperon / e saluda-m leis de cui son (ed. K. Bartsch u. E. Koschwitz, *Chrestomathie prov.*, 6. Ausg., Marburg 1904, col. 268)
(Balada, geh spornstreichs und grüße mir die, von der ich singe).

In beiden Gruppen sagt der Protagonist fast stereotyp von sich, er mache eine balada. Diese wird dabei als schön oder auf eine schöne Melodie gemacht qualifiziert:

461,201: Balada cointa e gaia / faz (ed. C. Appel, *Prov. Chrestomathie*, 6. Ausg., Lpz. 1932, Nr. 45)
(Eine schöne und fröhliche Balada mache ich);
461,73: Balada faz ab coindet son, / qu'a ma bela dona randon, / quar ai estat tant lonjament (Bartsch-Koschwitz, col. 268)
(Eine Balada mache ich auf eine hübsche Melodie, die zu meiner schönen Herrin wiederkehren soll, da ich so lange fern gewesen bin);
461,69: En aquest son faz coindeta balada, / E prec a toz que sia loing cantada / E que la chant tota donna ensegnada / Del meu amic, qu'en tant am e desire (ed. Appel, Nr. 47)
(Und auf diese Melodie mache ich eine hübsche Balada und bitte alle, sie möge weithin gesungen werden und es möge sie jede Frau singen, die von meinem Freund weiß, den ich so liebe und nach dem ich mich so sehne).

Im Falle von 461,69 stellt sich angesichts des durch die Geleitstrophe bekräftigten Charakters einer Liebesbotschaft und angesichts des nicht sehr ausgeprägten Rhythmus die Frage, ob dieses Lied noch für den Tanz bestimmt ist und somit tatsächlich die Refrainteile in die Strophen selbst einzuschalten sind, wie es die Handschrift andeutet, oder ob es sich nicht vielmehr um den von der Tanzliedfunktion emanzipierten Typ von Ballade (siehe unten, II. (1)) handelt, dessen Form sich durch den Wegfall der Refraineinschübe erklärt. Dies gälte dann wohl auch für 461,166 (ed. Appel, Nr. 46). Doch ist der Refrain nicht nur als Funktion von Besetzung und Choreographie zu betrachten, sondern fungiert auch als Element einer autonomen Formung, was für die Authentizität der Refraineinschübe in den genannten Liedern spräche. Besonders kunstvoll sind die Refraineinschübe in die Strophen von Cerveris Balada *Si voletz* (P.-C. 434a,65) angelegt (ed. M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerveri de Girona*, Barcelona 1947, 8; vgl. folgendes Schema, in dem die Reime durch Buchstaben bezeichnet sind; Großbuchstaben bezeichnen Refrain-, Kleinbuchstaben freie Verse; die Indices dienen der Unterscheidung verschiedener Refrainverse gleichen Reimes; es folgen nacheinander eine Gruppe von Refrainversen, drei Strophen und zwei Tornaden oder Geleitstrophen): in die erste Strophe sind die Verse 1 und 2 des kreuzgereimten Refrains eingeschoben, in die zweite, reimverkehrte Strophe die Refrainverse 4 und 3; die dritte Strophe entspricht der ersten, und von den beiden Tornaden ist die erste wieder reimverkehrt):

$A_1B_1A_2B_2$ aA_1bB_1abab bB_2aA_2baba aA_1bB_1abab baba abab

Diesem Typus von Ballade gehört wohl auch Cerveris „Espingadura" *A la plug'e al ven iran* (P.-C. 434,1 a) an, die zwar nicht als balada, doch als Tanzlied (espingadura; von espingar springen) bezeichnet ist (ed. de Riquer, 128).

Entsprechend den oben zit. Wendungen „Balada faz ab coindet son" (461,73) und „En aquest son faz coindeta balada" (461,69) meint ‚balada' wohl auch an folgender Stelle Tanzlied (und nicht Tanz; vgl. P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris 1984, 163 f.). In diesem fiktiven Streitgespräch (tenzone) des Troubadours Montan (wohl 1. Hälfte 13. Jh.) mit seiner Herrin über seine Ausdauer und Kraft bei ihrem nächtlichen Zusammensein verspricht er ihr, sie gleichsam Horntöne ausstoßen und mit diesen ein Tanzlied (balada) machen zu lassen:

La tenzon de seigner Montan e de la domna (P.-C. 306,2), Strophe 4: Sapchatz midons que tot aizo magrada. sol que seam ensems a lendeman. mon uiet daral en uostra portarmada. adoncs conoisseretz sen sui truan. queu uos farai lanzar per la culada. tals peitz que son de corn uos senblaran. et ab tal son fairetz aital balada (ed. C. A. F. Mahn, *Gedichte d. Troubadours in prov. Sprache*, Bln 1856-73, Nr. LXIII)
(Wißt, Herrin, daß mir dies alles sehr behagt, sofern wir nur bis zum Morgen beisammen sind. Mein Glied gebe ich in Eure bewaffnete Tür. So werdet Ihr erkennen, ob ich ein Scharlatan bin, daß ich Euch mit dem Hintern solche Fürze ausstoßen lasse, die Euch als Horntöne erscheinen werden. Und von solchen Tönen werdet Ihr eine rechte Balada machen).

Der Rhythmus von Montans Tenzone ist sehr ausgeprägt: ist sie das Kontrafakt einer nicht erhaltenen Ballade? (Das Kontrafakt einer canso vermutet K. Lewent in ihr [*An Old Prov. Chanson de mal mariée*, The Romanic Rev. XXXVII, 1946, 10].) Den gleichen Strophenbau und Rhythmus weist Cerveris *Gelosesca* (P.-C. 434a,1 a) auf, ein Malmariée-Lied, das zwar nicht ausdrücklich als balada bezeichnet ist, dessen Thema aber gattungstypisch wäre (ed. de Riquer 16). Den gleichen Strophenbau (mit Sieben- statt Zehnsilblern) weist auch Cerveris *Peguesca* („Torenlied"; P.-C. 434,4 a) auf — das Lied eines Toren, der eine sich ihm verweigernde Frau um Liebe angeht (ed. de Riquer 3). Freilich haben sowohl die *Gelosesca* als auch die *Peguesca* die Form einer Dansa (bestehend aus respos [=Refrain], drei coblas [=Strophen] und einer oder zwei tornadas), was für die erstere auch von den *Leys d'Amor* bestätigt wird („Alcu fan gilozesca al compas de danza o de chanso"); und so könnten sie auch als dansa zu betrachten sein (zum Verhältnis zwischen Balada und Dansa siehe unten, II. (1)).

Immer wieder als balada angesprochen wird in der wiss. Lit. das anon. Lied *A l'entrade del tens clar* (P.-C. 461,12; ed. H. van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères*, Utrecht 1972, 98 f.). Dieses Tanzlied der Aprilkönigin und ihrer Genossinnen, die die eifersüchtigen Gatten (und insbesondere den der Aprilkönigin, den „König") des Kreises verweisen, ist in der einzigen Quelle (Hs. Paris, Bibl. Nationale, frç. 20050, f. 82, Faks. in P. Meyer u. G. Raynaud, *Le chansonnier frç. de St.-Germain-des-Prés*, Paris 1892) nicht so bezeichnet, könnte aber seinem Inhalt und seiner Form nach wohl so heißen. Die Zugehörigkeit zum Balladenrepertoire wäre um so bedeutsamer, als dieses Lied — anders als

die bisher besprochenen Lieder — mit Melodie überliefert ist und überdies zwei dreist. Kontrafakturen aus dem Notre-Dame-Repertoire zugrundeliegt (*Veris ad imperia*, Hs. Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, plut. 29,1, f. 228v; *Legis in volumine*, ibid. 234). Sein Schema läßt sich wie folgt angeben:

α	P	α	P'	α	P	α	β	Γ	Δ	E
a_7	R_3	a_7	R_3	a_7	R_3	a_7	$b_{6'}$	C_9	C_6	C_8

(griech. Buchstaben stehen für Melodieteile, lat. für Textteile, Großbuchstaben für Refrainteile, Kleinbuchstaben für Strophenteile).

(2) Ein auf Vorsänger und Chor verteiltes Refrainlied zum Rundtanz (a ball redon), wenn auch ohne Einschub von Refrainteilen in die Strophen, ist auch die KATALANISCHE *Ballada dels goytxs de nostra dona en vulgar cathallan. a ball redon* aus Montserrat (13. Jh.? [siehe unten], Hs. 14. Jh.; ed. Gr. M. Suñol, *Els cants dels Romeus*, in: Analecta Montserratensia I, 1917, 141-153, u. R. P. Arxiver, *Textos catalans del Llibre Vermell*, ibid., 201; Faks. der Hs. f. 23vf. bei Suñol, zw. 144 u. 145; korrigierte Übertragungen der Melodie bei H. Anglés, *El „Llibre Vermell" de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, AM X, 1955, Wiederabdruck in ders., *Scripta musicol.*, Rom 1975, I, 372, u. bei dems., *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*, Fs. H. Rheinfelder, München 1963, auch in *Scripta musicologica* I, 657). Ihre sieben Strophen bestehen aus sechs kreuzgereimten Siebensilblern, von denen die letzten beiden wiederholt werden, und werden jeweils mit dem aus vier Fünfsilblern gebildeten, stets zweimal gesungenen Refrain „Ave Maria / gratia plena / Dominus tecum / Virgo serena" beantwortet; voraus geht eine Einleitung von vier kreuzgereimten Siebensilblern auf die Strophenmelodie mit nachfolgendem Refrain. Die Melodie ist nach L. Millet von der Art der katalanischen Flöten- und Dudelsackmelodien zum Rundtanz (zit. nach Suñol 147 f.); sie dürfte als solche vorher schon existiert haben und vom Verfasser der Ballada lediglich textiert worden sein (wofür das lockere Wort-Ton-Verhältnis spräche; der Rhythmus deutet auf eine Entstehung erst im 14. Jh.). Eine solche Entstehungsweise entspräche der prov. und katalanischen Poetik (vgl. unten, II. (1)).

Die Angabe a ball redon bzw. ad trepudium rotundum steht noch bei drei weiteren Liedern dieser Hs.; es handelt sich um drei lat. Refrainlieder teils in binärer, teil in ternärer Mensur:

Llibre Vermell (Bibl. Montserratensis, Ms. 1), f. 22: Sequitur alia cantilena omni dulcedine plena eiusdem domine nostre ad trepudium rotundum: Stella splendens in monte...;
f. 24: A ball redon: Cuncti simus concanentes...;
f. 24v: A ball redon: Polorum regina ... (Faksimilia bei Suñol, *op. cit.*).

Obwohl die drei Lieder in Form und Funktion der *Ballada dels goytxs* entsprechen, werden sie nicht als balada bezeichnet — vielleicht weil sie nicht volkssprachlich sind.

(3) Aus der GALIZISCH-PORTUGIESISCHEN Lyrik des späteren 13. und früheren 14. Jh. liegen nur wenige Wortbelege von ‚bailada' im Sinne von Tanzlied vor; und sie lassen kaum eine nähere Bestimmung der Art dieser Tanzlieder zu. Einen ersten Beleg enthält der zweite der fünf „lais" mit Themen aus dem Tristan-Lancelot-Kreis (wohl 1. Hälfte 14. Jh.), von denen der erste, der dritte und der vierte Übersetzungen aus dem Franz. sind (siehe C. Michaëlis de Vasconcellos II, 483-487), nicht aber jener zweite (obwohl es die Rubrik einer der Quellen zu behaupten scheint) und der fünfte. Diese beiden weisen vielmehr die für einen Teil der galizisch-port. Lyrik typische Parallelismusstruktur mit Refrain auf und sind Tanzlieder einer Gruppe von Mädchen. Das erstere wird von vier Mädchen gesungen, die Maroot (Morholt) gefangen hält, und lehnt sich an den Typus der Tanzlieder an, in denen die Eifersüchtigen des Kreises verwiesen werden; d.h. der Terminus bailada ist hier einer ähnlichen Sphäre zugeordnet wie in den prov. Belegen (siehe oben, (1)):

Cancioneiro da Bibl. Nacional antigo Colocci-Brancuti, im Anschluß an die Arte de trovar: Esta cantiga he a primeira que achamos / que foy feta e fezeron na quatro / donzelas, en tempo de Rey Artur / a Maraot d Irlanda, per la / ... cremo[s] tornada en lenguaiem, / palaura per palaura, e diz / asy // O Maraot mal grado (ed. E. Paxeco Machado u. J. P. Machado, Lissabon 1949-1964, I, 31);
Esta Cantiga fezeron quatro donzelas / a Maroôt d Irlanda, en tenpo de Rey Artur, porque Maroôt filhaua todalas / donzelas que achaua em guarda dos / Caualeyros, se as podia conquerer delles. / E enuyaua as pera Irllanda pera seerem / sempre en servydom da terra. E est fazia / el porque fora morto seu padre, por razon / d hûa donzela que leuaua en guarda. // O Maroot aia mal grado, / Porque nos aquy cantando / Andamos tam segurado, / A tan grâ sabor andando! / Mal grad aia que cantamos / E que tan en paz dancamos! // Mal grad aia, pois cantando / Nos aqui dancas facemos, / A tan grâ sabor andando, / que pouco lho gradecemos. / Mal grad aia que cantamos / e que tan en pas dancamos. // E uenha lhe maa guâanca, / Porque nos tan seguradas / Andamos fazendo danca, / Cantando nosas bayladas! / Mal grad aia que cantamos / E que tan en pas dancamos! (ibid., 36 f.).

Einen zweiten Beleg — den einzigen, in dem zugleich eine bestimmte, freilich nicht erhaltene bailada zitiert wird — bietet eine Rubrik zur cantiga d'escarneo (=Sirventes) *Eu convidey hû Prelado* (CBN [=Cancioneiro da Bibl. Nacional] 1364) des Trobadors Joâo de Gaya auf den Bischof D. Miguel Vivas von Viseu (nicht vor 1333; siehe C. Michaëlis de Vasconcellos II, 468 f. u. 588):

Esta cantiga foy seguida / Per huâ baylada que diz: *Uos auede los olhos verdes / e matar m edes con eles.* / E foy fata a huû bispo / De Uiseu natural d Aragon / Que era tan cardeo en comer / Cada huâ d estas cousas / Que conuida en esta cantiga / O mays; e apoynhan lhe que sse / Pagaua de vinho (ed. Machado VI, 154).

Demnach folgte der cantiga d'escarneo, auf die sich diese Rubrik bezieht, die genannte bailada. Darüber hinaus sind die beiden Lieder dadurch miteinander verbunden, daß das angeführte Stück aus der bailada dem Refrain der cantiga d'escarneo entspricht. Diese Beziehung ist wohl dahingehend zu deuten, daß die cantiga d'escarneo — was gattungstypisch ist — als eine „cantiga da seguir" (Parodie) die offenbar bekannte bailada zitiert (sofern das betreffende Stück ihr Anfang ist) oder

gar kontrafaziert (sofern es ihr Refrain ist); das erstere ist wohl wahrscheinlicher. Wäre dennoch das letztere der Fall, so dürfte man in der nachfolgend exemplifizierten Strophenform der in Rede stehenden cantiga d'escarneo die der kontrafazierten bailada erblicken:

Eu conuidey hũ Prelado / A iantar, se ben me uenha. / Diz ele, en estes meus narizes / De color berengenha: / — Uos auede los alhos uerdes, / E mat[a]r m iades con eles (*ibid.*, *152*).

Traditionell als Beleg für ‚bailada' im Sinne von Tanzlied betrachtet wird der Anfang der 3. Strophe („Por Deus...", siehe den folgenden Beleg) von Ayras Nunes' Lied *Baylade oie, ay! filha que prazer ueiades* (CBN 820; wohl 9. Jahrzehnt des 13. Jh.), eines Dialoges, in dem eine Mutter ihre Tochter wiederholt dazu auffordert, vor ihrem Geliebten zu tanzen. Doch könnte die Analogie der genannten Stelle zu den eindeutigen Formulierungen dieser Aufforderung in den drei übrigen Strophen darauf hindeuten, daß auch hier die Tochter zum Tanzen aufgefordert wird. Demgegenüber ist hervorzuheben, daß besagte baylada als „melodisch tausendfach gekörnt" (de so a mil granada), d.h. wohl stark verziert, beschrieben wird, was in der Tat eher zum Tanzlied als zum Tanz paßt. (Andererseits antwortet die Tochter wie stets „balarey eu, madre, ..." [„würde ich tanzen, Mutter, ..."], geht also nicht speziell auf die Aufforderung ein, ein Tanzlied zu machen):

Baylade oie, ay! filha que prazer ueiades / ant o uoss amigo, que uos moit amades. / ... // Rogo uos, ay! filha, por Deus, que bayledes / ant o uoss amigo, que ben parecedes. / ... // Por Deus, ay! mha filha, fazed a baylada ant o uoss amigo, de so a mil granada. / ... // Baylade oi, ay! filha, por Sancta Maria, / ant o uoss amigo, que uos ben queria (ed. Machado IV, 211 f.).

Wohl eher Tanz denn Tanzlied meinen die Ausdrücke baylia und baylada in König Dionys von Portugals Lied *Ma madre Velyda* (CBN 556, spätes 13.Jh.):

Ma madre Velyda, / Vou m a la baylia / Do Amor. // Ma madre loada, / Vou m a la baylada / Do Amor. // Vou m a la baylia, / Que fazen en uila / Do Amor. // [Vou m a la baylada, / Que fazen en casa / Do Amor.] // Que fazen en uila / Do que eu ben queria / Do Amor. // Que fazen en casa / Do que eu muyt amaua / Do [Amor.] // Do que eu ben queria / Chamar m an gairida / Do Amor. // Do que eu muyt amaua / Chamar m an periurada / Do Amor (ed. Machado III, 227 f.).

Diesem Lied entspricht strukturell Cerveris *Viadeyra* (P.-C. 434a,34; 1269 oder später?), die genau das gleiche Rotationsverfahren aufweist (ed. de Riquer 1 ff.). Notiert man den Aufbau von *Ma madre Velyda* anhand der Assonanzen wie folgt (gleiche Indices bezeichnen gleiche Verse):

ia^1 ia^2 R[efrain] aa^1 aa^2 R ia^2 ia^3 R aa^2 aa^3 R ia^3 ia^4 R aa^3 aa^4 R ia^4 ia^5 R aa^4 aa^5 R,

so lautet das Schema der *Viadeyra* folgendermaßen:

it^1 R at^1 at^2 R it^1 it^2 R at^2 at^3 R it^2 it^3 R at^3 at^4 R it^3 it^4 R.

Es ist zwar umstritten, ob Cerveri diese Form von einem port. Troubadour oder Joglar übernommen hat oder nicht; doch wenn es zutrifft, spricht die Sprachform der Bezeichnung viadeyra dafür, daß auch diese port. ist (selbst wenn das Suffix -eyra auch in der Provence gebräuchlich ist). Vielleicht wäre dann auch das zuletzt zit. port. Lied als viadeyra zu bezeichnen (zu ‚viadera' in der prov.-katalanischen Poetik siehe de Riquer, ed. cit.).

Zwar liegt es nahe, die Bezeichnung bailada auf die nicht wenigen Lieder zu beziehen, deren Gegenstand das bailare (tanzen) ist; doch darf der Umstand, daß diese alle mehr oder weniger ausgeprägt jene Parallelismusstruktur aufweisen, die für einen Teil der galizisch-port. Lyrik charakteristisch ist, nicht dazu verleiten, in dieser Parallelismusstruktur dasjenige zu erblicken, was der Terminus bailada anspricht. Es ist auch nicht sinnvoll, ‚bailada' als eigenen Terminus von den übrigen sprachlichen Erscheinungsformen des Terminus Ballade abzusondern, wie es vor allem in port. Nachschlagewerken üblich ist; vielmehr sollte der Zusammenhang mit den anderen südeuropäischen Traditionen unterstrichen werden.

(4) Zur getanzten ITALIENISCHEN Ballata (seit um 1300) →*Ballata* II.

II. Wohl schon um 1200 bezeichnet der Terminus Ballade auch eine VON DER TANZLIEDFUNKTION EMANZIPIERTE GATTUNG DER GESUNGENEN LIEBESLYRIK. Hierauf deutet der oben in I. zit. Beleg bei Pons de Capdueil.

(1) Lieder dieser Art, für die die Bezeichnung Ballade nachgewiesen ist, finden sich im PROVENZALISCHEN Bereich allerdings erst seit der Mitte des 13. Jh. An erster Stelle zu nennen ist das Lied *Lo fis cor* (P.-C. 244,4) des aus Toulouse stammenden und etwa zw. 1240 u. 1270 tätigen Troubadours Guiraut d'Espanha, das sich selbst als baladeta bezeichnet und sich als Botschaft an die Geliebte versteht:

Strophe 5: Baladeta, vai tost de cors, ten via, / E saluda me ma douset'amia; / E si bon cor m'a, prec quez ill m'o dia, / E si non lo m'a, prec que merce m'aia (ed. O. Hoby, *Die Lieder d. Trobadors Guiraut d'Espanha*, Diss. Freiburg [Schweiz] 1915, 43 f.)
(Baladeta, mach schnell dich auf, hurtig, nimm den Weg und grüß' mir meine süße Freundin, und wenn für mich ihr Herz liebend schlägt, so bitte sie, sie möge es mir sagen, wenn aber nicht, so fleh', sie möcht' Erbarmen mit mir haben [ibid., 44]).

Dieses nicht lückenlos überlieferte und leider stets mit umgestellten Strophen edierte Lied besteht aus vierzeiligen Strophen mit festem Reim im Schlußvers, dem jeweils drei gleichgereimte Verse vorausgehen.
Einen ähnlichen Aufbau hat das zweite Beispiel, die sog. *Danca-balada* (P.-C. 434,9c) des oben, I. schon mehrfach zit. katalanischen Trobadors Cerveri de Girona (3. Viertel 13. Jh.; ed. M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerveri de Girona*, Barcelona 1947, 12 f.). Die zweifellos authentische Bezeichnung dieses Liedes macht eine Erörterung des Verhältnisses von dansa und balada bei Cerveri und allgemeiner erforderlich. Die Bezeichnung dansa ist seit um 1200 belegt. Das wohl früheste datierte Lied, das sich als dansa bezeichnet, ist wohl Uc de Saint-Circs auf 1228 zu datierendes Lied *Una danseta voil far* (P.-C. 457,41; ed. A. Jeanroy u. J.-J. Salverda de Grave, *Poésies de Uc de Saint-Circ*, Toulouse 1913, 100 ff.; Isnart d'Entrevennes' 1221 ent-

standenes Lied *Del sonet* [P.-C. 254,1; ed. O. Soltau, *Die Werke d. Trobadors Blacatz*, Zs. für romanische Philologie XXIII, 1899, 242 f.] scheint mit dansa [v. 9] nicht sich selbst zu meinen oder sich nur ironisch so zu nennen [vgl. ibid., 210 f.]): es hat vier Strophen mit einem vierzeiligen Refrain. Schon im 3. Viertel des 13. Jh. enden die Strophen statt mit dem Refrain mit einer — diesem metrisch-reimtechnisch und mus. gleichen — Volta (Guiraut d'Espanha, *Ben volgra* [P.-C. 244,1a], zw. 1265 u. 1285, Text ed. Hoby 38 f., Melodie ed. Fr. Gennrich, *Der mus. Nachlaß d. Troubadours* Nr. 259); und gegen Ende des Jh. genügt es wie bei der ital. Ballata, den Schlußvers der Volta durchzureimen (Jacob II. von Aragon, *Mayre de Deu e fylha*, um 1300, ed. C. de Lollis, Rev. des langues romanes XXXI, 1887, 289-295). Früher als die prov. balada emanzipiert sich die dansa ganz von der Tanzliedfunktion: Uc de Saint-Circ (*op. cit.*) verwendet sie zur Satire; sonst ist sie eine Gattung der Liebeslyrik wie ausdrücklich in Cerveris *Sirventes-danca* (P.-C. 434,14a):

Tant ay el cor d'alegranca / que xantan, / diray un sirventes-danca / [tot] dancan. // Per co a nom sirventes / e danca, car d'amor es e de gran guerra mesclanca (ed. de Riquer 14)
(So leicht ist mir ums Herz, daß ich singend und tanzend eine „Sirventes-danca" vortrage. Daher trägt sie den Namen ‚Sirventes' [= Streitlied] und ‚Danca', weil sie aus Liebe und hartem Streit gemischt ist);

und seit dem 14. Jh. dient sie sogar als Gattung der Marienlyrik (so in Jacobs II. oben genannter dansa *Mayre de Deu e fylha*). Entsprechend höher ist auch ihr Stilisierungsgrad, wie besonders eindrucksvoll Cerveris *Danca* (P.-C. 434a,71) mit ihrem kunstvollen Strophenbau zeigt (ed. de Riquer 10). — Obwohl auch Cerveris Sirventes *Tan mal me fai* (P.-C. 434a,75; ed. de Riquer 120) metrisch-mus. auf einer dansa basiert — es liegt ihr wie Bernard von Rouvenacs Sirventes *Una sirventesca* (P.-C. 66,4; zw. 1241 u. 1253; ed. G. Bosdorff, Romanische Forschungen XXII, 1908, 796 ff.) die anon. dansa *Pres soi ses faillencha* (P.-C. 461,198; ed. K. Bartsch u. E. Koschwitz, *Chrestomathie prov.*, 6. Ausg. Marburg 1904, col. 270) zugrunde —, gilt seinem Autor — offenbar aus inhaltlichen Gründen — nur das oben zit. Lied P.-C. 434,14a zugleich auch als dansa (*„Sirventes-danca"*). Der Sinn der Verbindung von dansa und balada in der oben zit. *Danca-balada* dürfte also im Inhaltlichen zu suchen sein. Doch liegt er nicht offen zutage: Handelt es sich bei dem in Rede stehenden Lied insofern um eine dansa, als es um Liebe geht, und insofern um eine balada, als diese Liebe über den Eifersüchtigen (jene Hauptfigur der balada) zu triumphieren und die Verleumder zu beschämen scheint (dies geschieht dadurch, daß die Geliebte sich nichts anmerken läßt, obschon nur aus Desinteresse)? Die Form entspricht eher der balada als der dansa.

Schwer zu erklären ist die Bezeichnung balada für das wohl unvollständige anon. Lied P.-C. 461,200 *Quant escaualcai lautrer* (ed. H. Grüzmacher, Archiv für d. Studium d. neueren Sprachen u. Lit. XXXIII, 1863, 421; vgl. K. Bartsch, *Die prov. Liederhs.* Q, Zs. für romanische Philologie IV, 1880, 503) in der Hs. Florenz, Bibl. Riccardiana 2909, f. 4'b (der Hs., die singulär die oben in I. (1) besprochenen vier anon. baladas überliefert und von der der Begriff der prov. balada wesentlich bestimmt ist): Inhaltlich handelt es sich um eine Pastorela in Form eines Dialoges zwischen Ritter und Hirtin. Den Strophen, von denen je zwei aufeinanderfolgende gleich reimen, liegt folgendes Schema zugrunde (die Buchstaben bezeichnen Reime, doch steht x für Verse ohne Reimzwang; die Indices bezeichnen Silbenzahlen, der hochgestellte Strich weibliche Endungen):

$x_8\ a_8\ x_8\ a_8\ b_{10'}\ a_8\ b_{10'}\ a_8\ b_{10'}\ a_8$;
ist es einer balada entlehnt?

Damit sind die Belege für prov. balada als Bezeichnung der von der Tanzliedfunktion emanzipierten Gattung der Liebeslyrik erschöpft. Diese scheint nach ihrer mutmaßlichen (von der ital. ballata wohl hinreichend bezeugten) formalen Angleichung an die dansa in dieser aufzugehen.

Der zu den Hauptgattungen der Lyrik (dictatz principals) zählenden, hochstilisierten, in Strophenzahl und -form streng geregelten dansa, bei der der Text das genetisch Primäre ist, wird in der prov. und katalanischen Poetik des 14. Jh. der zu den Nebengattungen der Lyrik (dictatz no-principals) zählende, durch Textierung einer Instrumentalmelodie entstehende, in der Strophenzahl freie, im Tempo schnellere und tatsächlich zum Tanzen geeignete bal gegenübergestellt:

Las Leys d'amors (1. Fassung, 1323-38): Tractat es estat dels dictatz principals, per que ayssi es tractat dels no-principals... Item alqu fan bals a la maniera de dansa, amb un respos et am motas coblas. Pero bals es divers de dansa, quar dansa no ha mays tres coblas, estiers lo respos e la tornada, e bals ha -X-coblas o mays. Encaras poz haver autra diversitat, quar bals ha so mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa. Encaras ha autra diversitat, quar hom comunalmen fa et ordena lo dictat de dansa, e pueysh li enpauza so, e-l contrari fay hom en bal, quar hom primieramen troba-l so amb esturmens, e pueys, aquel trobat, hom fa lo dictat de bal, tractan d'amors o de lauzors o d'autra materia honesta, segon la volontat del dictayre (ed. M. Gatien-Arnoult, Monumens de la lit. romane, Toulouse 1841, I, 348 ff.)
(Behandelt wird das Wesen der Haupt- wie auch der Nebengattungen der Dichtung... Ebenso machen Einige „Bals" nach Art der Dansa mit einem Refrain und vielen Strophen. Dennoch unterscheidet sich der Bal von der Dansa, denn die Dansa hat nicht mehr als drei Strophen außer dem Respos und der Tornada, und der Bal hat zehn Strophen oder mehr. Darüberhinaus kann es noch einen anderen Unterschied geben, denn der Bal hat eine kleinerteilige [mays minimat] und lebhaftere und mit Instrumenten besser singbare Melodie als die Dansa. Darüberhinaus gibt es einen weiteren Unterschied; denn man macht und ordnet gemeinhin [erst] den Text der Dansa und erlegt ihm [erst] dann eine Melodie auf; und das Entgegengesetzte tut man beim Bal, denn man erfindet zuerst die Melodie mit Instrumenten, und dann, wenn diese gefunden ist, macht man den Text des Bals, der von Liebe handelt oder Ehre oder anderen ehrenhaften Themen nach dem Willen des Dichters).

Dem bal entspricht zwar weitgehend die oben, I. (2) zit. katalanische *Balada dels goytxs*; doch ist er kaum generell mit der getanzten balada gleichzusetzen, sondern stellt eine eigene Gattung dar.

(2) Im FRANZÖSISCHEN Bereich ist der Terminus balade wohl seit dem früheren 13. Jh. nachzuweisen. Er gibt sich durch das Suffix -ade als Entlehnung aus einer Sprache des Südens, wahrscheinlich dem Prov., zu erken-

nen (das entsprechende originär franz. Suffix wäre -ée). Entlehnt wurde der Ausdruck offenbar als Bezeichnung einer nicht mehr getanzten Gattung der gesungenen Liebeslyrik (siehe oben II. (1)); jedenfalls scheinen die franz. Lieder mit der Bezeichnung balade keine Tanzlieder zu sein.

Der Beginn des Wortgebrauchs im Franz. ist nur bedingt zu datieren. Den wohl frühesten Beleg enthält die Geleitstrophe von Guillaume le Viniers nicht nach 1228 entstandenem Lied *En tous tans* (R [= G. Raynaud, *Bibliogr. d. altfranz. Liedes*, neu bearb. von H. Spanke, I, Leiden 1955, Nr.] 1405) in den Chansonniers du Roi (Paris, Bibl. Nationale, frç. 884) und de Noailles (ibid., 12615; beide gegen 1300?), nicht aber in den Hss. Arras, Bibl. municipale, ms. 657, Bern, Stadtbibl., ms. 231, und Rom, Bibl. Vaticana, ms. Reg. Christ. 1490, die stattdessen „chanson" überliefern:

Balade, a celi te va faire öir / qui pour ce me het que j'aim sans trahir; / de par moi li di c'on voi tot chöir l'arbre qui ne ploie. / Bone est la dolours de quoi naist doucours et soulas et joie (ed. Gennrich II, 230)
(Balade, geh und laß dich bei jener hören, die mich dafür haßt, daß ich sie ohne Verrat liebe; sag ihr von mir, daß man bald den Baum fallen hören wird, der sich nicht beugt. Gut ist der Schmerz, aus dem Süße, Trost und Freude entstehen).

Die Authentizität von ‚balade' steht also in Frage und kann endgültig wohl nur durch ein Stemma der Überlieferung erhärtet werden; dennoch ist anzunehmen, daß eher der speziellere und weniger geläufige Ausdruck balade in einem Teil der Überlieferung durch das geläufigere und immer passende Wort chanson ersetzt worden ist als umgekehrt.

Einen zweiten Beleg enthält die Geleitstrophe von Wibert Kaukesels Lied *Un chant novel vaurai faire chanter* (R 811, um 1260/70) im Chansonnier de Noailles; die Parallelüberlieferung im Chansonnier du Roi ist an dieser Stelle zerstört:

A ma dame, balade [Hs.: bara de], presenter / Te voil; di li par moi sans celer / Ke de sa cose empirier et grever / N'est pas cortoisie. / Diex! qui a boine amour, / S'il s'en repent nul jour, / Il fait grant vilonie (zit. nach P. Meyer, *Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours*, Romania XIX, 1890, 30)
(Meiner Herrin will ich dich, Ballade, darbieten. Sag ihr von mir unverhohlen, daß mit seinem Interesse Verschlimmerung und Beschwernis zu bewirken, kein höfisches Verhalten ist. Gott! wer wahre Liebe fühlt, macht sich niederer Gesinnung schuldig, wenn er dies zu keiner Zeit bereut).

Da es sich um dieselben Hss. wie soeben handelt, steht auch hier die Authentizität von ‚balade' in Frage, obwohl in diesem Fall keine abweichende Lesart vorliegt. Hier aber deutet die Schreibweise ‚bara de' daraufhin, daß der Ausdruck auf die Vorlage der Hs. zurückgeht und von dem offenbar nach Diktat schreibenden Schreiber nicht erkannt worden ist (was obige Vermutung von der geringeren Geläufigkeit des Ausdrucks bestätigen würde).

Einen dritten möglicherweise frühen Beleg enthält die Geleitstrophe des anon. Liedes *Bone amour me fait chanter* (R 813):

Balaide sens demoreir / vai ou je t'envoie / a m'amiette parler / et fait k'elle t'oie / por la millor ke nuns voie / a ceu c'on m'ont n'ait sa per / m'aprent si bien a amer / c'oblier ne la porroie (ed. Gennrich I, 115)
(Ballade, ohne zu verweilen geh, wo ich dich hinschicke, um mit meiner Freundin zu sprechen, und mach', daß sie dich hört...).

Dieses Lied ist nur in der Hs. Oxford, Bodleian Library, Douce 308, einer wohl lothringischen reinen Texthandschrift aus der 1. Hälfte des 14. Jh., überliefert, dürfte aber schon im 13. Jh. entstanden sein.

Wie schon die soeben zit. Geleitstrophen bezeugen, ist die franz. balade bereits in ihren frühesten überlieferten Beispielen eine Gattung der gesungenen Liebeslyrik ohne Tanzliedfunktion. Dies charakterisiert sie wohl auch gegenüber dem virelai (das tatsächlich ein Tanzlied ist; →*Virelai* I. (3)) in folgendem Gattungskatalog aus Richard de Fournivals (gestorben gegen 1260) lat. Dichtung *De Vetula*, die bald nach ihrer Vollendung von Jean Lefèvre ins Franz. übers. worden ist. Die Stelle unterstreicht übrigens den Anteil der Musik an diesen Gattungen; denn sie läßt Ovid, den Helden der Dichtung, die sonst gesungenen Gattungen auf Instrumenten mitspielen:

Et combien que de bouche on die / Motez, balades, virelais, / Comedies, rondeauls et lais, / Autres instruments dont l'en use, / ... / Fasoit concorder souvent / Par poulz de doiz, par trait ou vent (Ms. Paris, Bibl. Nationale, frç. 881, f. 4 v, zit. nach Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* IV, Paris 1939, 219 f.; ed. H. Cocheris, *La Vieille, ou les Dernières amours d'Ovide... traduit du latin... par Jean Lefèvre*, Paris 1861)
(Und so sehr man Motetten, Balladen, Virelais, Comedies, Rondeaux und Lais mit dem Munde singt, ließ er andere gebräuchliche Klangerzeuger [instruments] gezupft, gestrichen oder geblasen oft mitklingen).

Weiteren Aufschluß zur Gattung balade bietet die soeben genannte Oxforder Hs., die sich in die Rubriken „Grans chans", „Estampies", „Jeux partis", „Pastoreles", „Balletes" und „Sottes chansons" gliedert sowie einen Anhang von 201 Motets entés und Rondeaux (in der Hs. nicht so genannt) enthält.

Seit P. Meyer 1890, 29 f. wird die nur in der Hs. Oxford begegnende Wortform ballete als ursprünglicher franz. Terminus betrachtet. Während diese für Meyer dann durch das von prov. balada abgeleitete balade verdrängt wurde, halten ihn G. Eckert und Fr. Gennrich für eine Adhoc-Bildung des Schreibers mit der (ja weder in balade noch in balet Tänzchen enthaltenen) Bedeutung Tanzlied. Letztere sei mit Hilfe der Endung -ete ausgedrückt, die als weibliches Diminutivsuffix mit instrumentaler Bedeutung (ballete = Instrument zum „baler") aufzufassen sei. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß die Oxforder Lieder kaum insgesamt oder auch nur größtenteils als Tanzlieder gelten können und also auch nicht den behaupteten Anlaß für eine Verwendung des weiblichen Diminutivsuffixes -ete bieten. Als ein solches muß die Endung -ete auch gar nicht aufgefaßt werden; vielmehr erweist sich ‚ballete' im Umfeld der übrigen Wortbelege der Oxforder Hs. als dialekt- und schreibungsbedingte Variante von ‚balade': in Nr. 14 lautet der Ausdruck balaide (= 3. Beleg dieses Abschnittes II. (2)), im Explicit ballaites, im Incipit balletes und im Inhaltsverz. ballettes:

f. 148 d: Vesci l'abeceleire des ballettes (zit. nach Gennrich III, 24);
f. 222 a: Ci en comancent les balletes
f. 248 d [Expliciunt] ballaites (ed. G. Steffens, Archiv für d. Studium d. neueren Sprachen u. Lit. IC, 1897, 339–388).

Die Gruppe der Balletes umfaßt in annähernd alphabetischer Reihenfolge der Anfänge 188 Nummern, von denen zwei auch schon in den Pastorelles enthalten und mehrere doppelt aufgezeichnet sind; Nr. 58 besteht — was der Schreiber nicht wahrgenommen zu haben scheint — aus zwei Rondeaux. Die Gruppe der Balletes enthält sowohl refrainlose Lieder als auch Refrainlieder sowie Lieder, bei denen jede Strophe in einen anderen Refrain mündet (chansons à refrains); trotzdem scheint die Bezeichnung balades für die Rubrik vor allem mit Blick auf die Refrainlieder gewählt. Bei letzteren geht der Refrain teils voraus wie beim späteren Virelai; teils steht er am Strophenende. Bei zwei der doppelt aufgezeichneten Lieder ist der Refrain umgestellt. Dies deutet darauf hin, daß die Stellung des Refrains noch nicht als entscheidend betrachtet wird. Von vier Stücken ist die Melodie (die ja für die formale Beurteilung des Stückes häufig unentbehrlich ist) bekannt oder rekonstruierbar (Ball. 133 [R 990], 29 [R 1168], 185 [R 977], 66 [R 1602]); zu sieben weiteren Stücken ist nur eine Melodie zum Refrain bekannt (Ball. 18 [R 366], 125 [R 702], 79 [R 1359], 155 [R 51], 32 [R 1038],75 [379], 21 [R 337]), von dreien Zitate, die ebenfalls keine Rekonstruktion zulassen (Ball. 20 [R 356], 98 [R 1105], 22 [R 1000; siehe unten, III.]).

Bei den bisher zit. franz. Liedern, für die die Bezeichnung balade bezeugt ist, handelt es sich um Refrainlieder, deren Strophenbau sich in der Regel auf eine Grundform ssrR zurückführen läßt (s = Stollen, R = Refrain, r = refrainanalog gebauter Teil), wobei der Refrain wie im später so genannten Virelai auch vorausgehen kann. So lautet das Schema in Guillaume le Viniers Lied *En tous tans* (siehe den 1. Beleg in diesem Abschnitt II. (2))

α		α		β			β		
x_5	a_5	x_5	a_5	x_5	a_5	$b_{5'}$	C_5	C_5	$B_{5'}$

(griech. Buchstaben bezeichnen Melodieteile, lat. Textteile, Kleinbuchstaben wechselnde Textteile, Großbuchstaben Refrainteile, x Teile ohne Reimzwang), das von Wibert Kaukesels Lied *Un chant novel vaurai faire chanter* (siehe den 2. Beleg)

α	α	β	γ	δ	ε	γ'
a_{10}	a_{10}	a_{10}	$b_{6'}$	C_6	C_6	$B_{6'}$

und das der (melodielos überlieferten) Oxforder Ballete Nr. 14 (siehe den 3. Beleg)

$a_7\ b_{5'}\ a_7\ b_{5'}\ b_7\ a_7\ A_7\ B_7$

Von den vier auch mus. erhaltenen Oxforder Balleten weist Nr. 133 das Schema

α	β	α	β	γ	δ	γ'	δ'
a	a	a	a	b	b	B	B

Nr. 36 das Schema

α	α	$β_{ouv}$	$β_{clos}$	$β_{ouv}$	$β_{clos}$		
a_8	a_8	b_8	b_2	c_7	C_7	D_2	C_7

und Nr. 29 das Schema

αβγ	αβγ	δεδε'	δ ε δ ε'
a a b	a a b	bcbc	BCBC

auf. Sie entsprechen somit dem oben aufgestellten Grundschema ssrR, wohingegen Nr. 66 mit dem Schema

ααβγγγ
a a a b B B

abweicht.

Ein terminologisch nur wenig verändertes Bild bietet die Hs. Paris, Bibl. Nationale, ms. frç. 146 (um 1316), die die nur zum Teil erhaltenen Werke von Jehannot de l'Escurel (hingerichtet 1303) und Gervais de Bus' *Roman de Fauvel* (1314) mit mus. Einlagen enthält. Erstere werden im Inhaltsverzeichnis detailliert als „balades", „rondeaux" und „diz entez sus refroiz de rondeaux", letztere als „moteiz", „lais", „proses", „balades', „rondeaux", „respons", „antennes" und „versetz":

En ce volume sunt contenuz le premier et le secont livre de Fauvel. Et parmi les deux livres sunt escripz et notez les moteiz, lais, proses, balades, rondeaux, respons, antenes et versetz qui s'ensuivent... — Balades, Rondeaux et Diz entez sus Refroiz de Rondeaux les quiex fist Jehannot de l'Escurel (zit. nach Gennrich II, 231 u. 246).

Obwohl bei Jehannot de l'Escurel die drei hauptsächlichen „festen Formen" der gesungenen oder gesprochenen franz. Lyrik des 14. und 15. Jh. schon fertig ausgebildet sind, tragen sie noch nicht ihre späteren Namen (nämlich „balade", „rondeau" — →*Rondellus/rondeau, rota* I. (3) — und „chanson baladée" oder „virelai"; →*Virelai* II.). Vielmehr bezieht sich der Terminus balade sowohl auf Gebilde, die später als Virelai bezeichnet würden, als auch auf solche, die später allein „balades" genannt würden. Ausdrücklich als balade bezeichnet ist im *Roman de Fauvel* das Lied *Providence la senée* (Gennrich Nr. 360), das die Form

α	β	α	β	γ	δ	γ	δ	α	β	α	β
A_8	B_7	A_8	B_7	c_7	d_5	c_7	d_5	a_8	b_7	a_8	b_7

aufweist und später somit als Virelai angesprochen worden wäre; im Anschluß an dieses Lied heißt es nämlich:

Lors a Fauvel ceste balade / mise avant de cuer moult malade / ... (f. 23v, zit. nach Gennrich II, 245)
(Dann hat Fauvel diese Ballade sehr kranken Herzens vorgebracht).

Im Lichte dieses Beleges wird man die „balades", die Madot seinem Onkel Adam de la Halle zuschreibt, nicht mehr fraglos für nicht überliefert halten (P. Meyer, *op. cit.*, 31), sondern in den (nach späterer Nomenklatur) virelaiförmigen Stücken dieses Meisters erkennen:

Prolog zum *Jeu du pélérin* (um 1300): ...savoit canchons faire, / Partures et motés entés; / De che fist a grans plantés, / Et balades je ne sai quantes (ed. Ch. E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes d'Adam de la Halle*, Paris 1872, 418)
(...konnte Chansons machen, Partures und Motets entés, wovon er eine große Zahl machte, und Balladen — ich weiß nicht wieviele).

Ja möglicherweise sind Adams Rondeaux miteinzubeziehen; denn in folgenden beiden Gattungskatalogen scheint balade für alle Arten von Refrainlied zu stehen:

Le Roman de Fauvel II: Et tout entour y avoit paintez, / Chançons, lais et baladez maintez, / Hoqués, motés et chançonnetes, / Qui n'estoient pas d'amouretes, / Mès de fraudez bien

esprouveez, / Que mestre Barat ot diteez, / La furent eu palaiz signeez, Bien escriptez et bien noteez / Par bemoz et fausses musiques (ed. A. Långfors, Paris 1914-19, 53: v. 1345-53)
(Und um das Ganze herum waren gemalt Chansons, Lais und Balladen zahlreich, Hoquetus, Motetten und Chansonetten, die nicht von Liebe handelten, sondern von erprobten Betrügereien, die Meister Betrug gedichtet hatte, dort im Palast aufgezeichnet, gut geschrieben und gut mit Noten versehen mit b-molle- und falsa-musica-Zeichen);
Jehan Maillart, *Roman du comte d'Anjou* (1316), v. 11-18: Li auquant chantent pastourelles; / Li autre dient en vielles / Chancons royaus et estempies, / Dances, noctes et baleriez, / En leüst, en psalterion, / Chascun selonc s'entencion, / Lais d'amours, descors et balades, / Pour esbatre ces gens malades (ed. M. Roques, Paris 1931, 1)
(Die einen singen Pastourellen; die anderen tragen auf Fideln Chansons royales und Estampien, Dances, Notae und Balerien vor, auf Laute, auf Psalterion, jeder nach seiner Absicht, Lais d'amours, Descors und Balladen, um diese Kranken zu zerstreuen).

Hingegen sind in Robertus de Handlos Aufzählung der Gattungen mit Rhythmen in stark unterteilten Notenwerten Rondelli und Ballade gesondert angeführt —

Regulae cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum, composite a Roberto de Handlo (1326): Quintus modus constat ex brevibus et omnibus semibrevibus... Ab hoc siquidem modo proveniunt Hoketi omnes, Rondelli, Ballade, Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture, et universe note brevium et semibrevium que sub celo sunt, que semibreves, breves atque longe in hoc modo quinto comprehenduntur (CS I, 402a/b) —,

ebenso bei Watriquet de Couvin —

Des .III. chanoinesses de Couloigne (3. Jahrzehnt 14. Jh.), v. 64-66: Balades et rondiaus menuz / Leur dis et autres dis d'amours, / De complaintes et de clamours (ed. A. Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Brüssel 1868, 375);
v. 73 f.: Hons es pour soulacier malades, / Qui tant sès rondiaus et balades (ibid.) —

sowie bei Guillaume de Deguileville:

Le Pelerinage de Vie Humaine, 1. Fassung (1330/31), v. 6751-6756: Je les maine au lieu de delit, / D'esbatement et de deduit; / La leur fais jë ouir chancons, / Rondiaus, balades et dous sons / De herpes et simphonies, / D'orgue(s) et d'autres sonneries (ed. J. J. Stürzinger, London 1893, 210).

*

Exkurs: Während die mittelengl. Prosaübers. des letzteren Werkes (14./15. Jh.) diese Aufzählung treu beibehält —

The Lyfe of the Manhode II: There I make hem heere songes, roundelles and ballades and sweete sownes of harpes, of simphaunes, of organes and of oothere sownes (ed. A. Henry, *The Pilgrimage of the Lyfe of the Manhode* I, London etc. 1985, 87, 3638-3641) —,

fügt Lydgates Übertragung (ab 1426) der zweiten Fassung (1355) „vyrelayes" ein:

The Pilgrimage of the Life of Man: And in thys weye I teche hem daunce; / And also, ffor ther lady sake, / Endyte lettrys, & songys make / Vp-on the gladë somerys dayes, / Balladys, roundelays, vyrelayes (ed. F. J. Furnivall, London 1899-1904, II, 317: v. 11610-14).

Die beiden dtsch. Versübertragungen hingegen eliminieren bezeichnenderweise die im Dtsch. unbekannten Gattungsbezeichnungen rondiaus und balades:

Berleburger Übers. (frühes 15. Jh.): Da dun ich sij horen singen lieder, / Spröche, gedichte und gewyder / Und dar zu manichen süßen don / Von harppen und ander seitenspil schon, / Von orgeln und anderm gedöne (ed. A. Bömer, *Die Pilgerfahrt d. träumenden Mönchs*, Bln 1915, 148: 6727-31);
Übers. von Peter de Merode (1430): Da doen ich sij hoeren mannichen soissen sanck, / Quinternen, luten ind harpen clanck / Ind van mannichen anderen seide spelen ind gesengen / De vroude ind lust dem hertzen brengen (ed. A. Meijboom, *Die Pilgerfahrt d. träumenden Mönchs*, Bonn u. Lpz. 1926, 174 f.: 6760-64).

*

(3) Nicht nur ohne Tanzliedfunktion, sondern offenbar auch rein literarisch ist die nicht getanzte ITALIENISCHE Ballata des 13. Jh. (→*Ballata* I.), die weitaus früher belegt ist als die getanzte ital. Ballata (siehe oben I. (4)). Den rein literarischen Charakter hat sie wohl mit der dansa der Schule von Toulouse gemein, die ja auch allenfalls nachträglich vertont wird (vgl. oben, II. (1)). (Beziehungen nach Toulouse sind insbesondere für Guido Cavalcanti, von dem zahlreiche ballate überliefert sind, bezeugt; doch dürften sie schon bei den Autoren aus der Mitte des 13. Jh. bestanden haben.)

III. Lassen sich die als balade bezeichneten franz. Lieder des 13. Jh. in der Regel auf die Grundform ssrR zurückführen (s = Stollen, R = Refrain, r = refrainanalog gebauter Teil), wobei R — wie im später so genannten virelai — auch vorausgehen kann (vgl. oben, II. (2)), so wird für das 14. Jh. eine Form verbindlich, die durch Umbildung der zweigliedrigen Gruppe rR in einen einteiligen Komplex xr(y)R aus meist einzeiligem Refrain (R) mit vorausgehendem Reim (r) und freien Versen (x, y) entsteht. Diese Form ist, wie gesagt, schon bei Jehannot de l'Escurel (hingerichtet 1303) fertig ausgebildet; doch wird die Bezeichnung balade noch in der Hs. *Fauv* (1316) auch mit Bezug auf Lieder in der Form des später so genannten virelai gebraucht und offenbar erst später für die Balladenform des 14. Jh. reserviert. Erst Guillaume de Machaut bezeugt ausdrücklich die Ausgliederung des virelai, das er — wie übrigens dann auch E. Deschamps (*Art de dictier*, 1392) — lieber „chanson baladée" nennen möchte, und dies zweifellos in Erinnerung an die ursprüngliche Subsumption dieser Form unter ‚balade' (*Remède de Fortune*, um 1341; →*Virelai* II.). (Kaum ein Zeugnis dafür, daß das Virelai noch nicht als eigene Gattung betrachtet wird, ist es freilich, wenn in Philippe de Vitrys *Ars nova* [zw. 1321 u. 1324/25; Hs. 15. Jh.] zwar Ballade und Rondeau, aber nicht das Virelai als Gattungen angeführt werden, in denen sich rote Noten finden:

Vel de rubris aliquando huc et illuc in Balladis, Rondellis et Motectis ponuntur, quia reducantur et ad invicem operantur [CS III, 21 a/b; stark korrigierte Textfassung in CSM 8, 28: XIX,6];

denn als lange Zeit am wenigsten hoch stilisierte Gattung ist das Virelai damals gewiß kein typischer Fundort für Rotschreibungen.)
Doch seit wann ‚balade' im Sinne des 14. Jh. gebraucht wird, d.h. EINE DER DREI „FESTEN FORMEN" (FORMES FI-

XES) UND HAUPTGATTUNGEN DER GESUNGENEN ODER GESPROCHENEN FRANZÖSISCHEN LYRIK bezeichnet, ist nicht leicht zu bestimmen. Keineswegs gesichert ist der neue Wortgebrauch für Nicole de Margivals *Dit de la panthère* (zw. 1290 u. 1328; ed. H. A. Todd, Paris 1883). Denn hier scheint zwar ‚balade' im Sinne des 14. Jh. angewandt, nämlich auf ein dreistrophiges Liebeslied mit der Strophenform $a_{7'} b_7 a_{7'} b_{7'} b_{7'} c_5 C_{5'}$ (Buchstaben bezeichnen Reime, Großbuchstaben Refrains, Zahlen Silbenzahlen, Striche weibliche Versenden), zu dem es heißt:

Et lors fis je premierement, / A l'aide tant seulement / De bone amor qui me mestrie, / Iceste balade envoisie (85: v. 2292-2295)
(Und da ich zuerst, ganz allein mit dem Beistand wahrer Liebe, die mich leitet, diese heitere (envoisie) Ballade schrieb . . .).

Doch bezeichnet ‚baladele' hier ein einreimiges Refrainlied zu drei vierzeiligen Strophen vom Schema $a_{7'}$, $a_{7'}$, $a_{7'}$, $A_{7'}$, das formal an die prov. balade des Typs erinnert, der kein Tanzlied mehr ist (siehe oben, II. (1)):

Car je, qui esperer soloie / Mercy, ne say que faire doie / Pour estat qui ainsi chancele; / S'en ay fait ceste baladele: // Anuis meslez a contraire / M'a si mué mon afaire / Qu'il m'a fait longuement taire / De chanter et de chant faire. // Car la bele au dous viaire / Que j'aing defuit mon repaire; / N'est ce assez pour moy retraire / De chanter et de chant faire? // Bone amor, veilliez atraire / Tant que je puisse a li plaire, / Si arai bon examplaire / De chanter et de chant faire (ibid., 87 f.: v. 2337-2353)
(Da ich, der ich gewohnt bin, auf Gnade zu hoffen, nicht weiß, was ich in so schwankender Lage tun soll; wenn ich darüber diese kleine Ballade verfaßt habe: so hat mir Schmerz, vermischt mit Widerwärtigkeit, so sehr meine Seele gelähmt, daß er mich lange vom Singen und Dichten zurückhielt. Denn die Schöne mit dem lieblichen Antlitz, zu der ich nicht zurückkehren wollte: ist dies nicht Grund genug, mich zurückzuziehen vom Singen und Dichten? Wahre Liebe, wollest Du so sie anziehen, daß ich ihr gefallen möge, wenn ich ein gutes Beispiel für Singen und Dichten [wieder] haben werde).

Zwar werden solche Gebilde auch später noch als balade bezeichnet; doch treten sie jeweils in einer Zahl und Umgebung auf, in der sie klar als Sonderformen erscheinen, während bei Nicole de Margival noch der Begriff von ‚balade' in Frage steht. Andererseits könnte mit der Bezeichnung baladelle u.a. auch zum Ausdruck gebracht sein, daß es sich gerade nicht um eine „balade" handelt oder aber um eine im Umfang reduzierte Form, was wieder für eine Wortverwendung von ‚balade' im Sinne des 14. Jh. spräche. Schließlich ist noch zu fragen, ob das Diminutiv baladetta, ballatetta, balatella u.ä. eine eigene, von der des Terminus balada unabhängige Tradition hat. Dies ist im prov. Bereich aus Mangel an Belegen nicht zu kontrollieren, für Italien, wo es zahlreiche Belege gibt, anscheinend zu verneinen und für den franz. Bereich zu bezweifeln: zwar stehen auch in Machauts *Remède de Fortune* eine „balade" und eine „baladele" einander gegenüber; doch läßt der Kontext keinen Zweifel daran, daß auch die baladelle eine balade ist:

A Dieu te commant; je m'en vois. / Mais einsois de ma clere vois / te diray une baladelle, / de chant et de ditté nouvelle, / la quele tu emporteras, / et en alant la chanteras, / afin que tes cuers s'i deduise, / s'il a pensee qui li nuise. / Balade: // En amer a douce vie... (ed. Fr. Ludwig, *Guillaume de Machaut, Mus. Werke*, Lpz. 1923-26 u. 1954, I, 98)
(Gott befehle ich dich an: ich gehe fort. Doch zuvor singe ich dir mit heller Stimme eine Baladelle mit neuer Musik und neuem Text, die du mitnehmen und im Fortgehen singen kannst, damit dein Herz sich daran ausrichtet, wenn ihm ein schädlicher Gedanke kommt. Ballade: „En amer a douce vie...").

Und auch sachlich scheint kein Unterschied zu bestehen; denn das Schema dieser Baladelle lautet:

α^1	α^2	β^1	β^2
$a_7 a_3 b_7$	$a_7 a_3 b_7$	$b_7 b_3 a_7$	$b_7 b_3 A_7$

(ein doppelter Abgesang begegnet auch in Machauts Balladen Nr. 6, 19 und 38 und bildet kein Merkmal der baladelle gegenüber der balade. Bei Egidius de Murino heißt die balada mit einfachem Abgesang „Ballada simplex", mit doppeltem „Ballada duplex":

Tractatus cantus mensurabilis [8. Jahrzehnt d. 14. Jh.]: Isto modo debet fieri Ballada simplex: in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum solummodo. Item Ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro [CS III, 128 b]).

Die frühesten eindeutigen Belege für den Gebrauch von ‚balade' im Sinne des 14. Jh. enthalten ein Balladenaustausch zwischen Jehan de le Mote einerseits und Philippe de Vitry und Jean Campion andererseits (zw. 1328 u. 1335; ed. E. Pognon, *Ballades mythologiques de Jean de le Mote, Philippe de Vitri, Jean Campion*, Humanisme et Renaissance V, 1938) und Jean Acart de Hesdins Dichtung *La Prise amoureuse* (1332), die als lyrische Einlagen je neun (als solche bezeichnete und für eine Vertonung bestimmte, doch wohl nie vertonte) balades und rondels enthält (ed. E. Hoepffner, Dresden 1910).
Für die genannte Balladenkontroverse ist der Gebrauch der Bezeichnung balade im Sinne des 14. Jh. zwar nur durch eine Rubrik zu Jehan de le Motes Antwort auf eine Ballade von Philippe de Vitry bezeugt:

Jehan de La Mote respond a ladite balade Maistre Philippe de Victry (loc. cit., 410).

Doch ist das Zeugnis durch die Beteiligung von Philippe de Vitry und Jehan de le Mote besonders glaubwürdig und beachtlich: Ersterem wird in den anon. *Règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432) die Einführung der klassischen Balladenform zugeschrieben (finden sich die betreffenden Stücke unter den lyrischen Einlagen zum *Roman de Fauvel*, der ja auch Motetten von Vitry enthält?):

Aprèz vint Philippe de Vitry, qui trouva la maniere des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux, et en la musique trouva les .iiij. prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcions (ed. E. Langlois, *Recueil d'arts de la seconde rhétorique*, Paris 1902, 12)
(Danach kam Philippe de Vitry, der die Art der Motetten und der Balladen und der Lais und der einfachen Rondeaux, und in der Musik die Prolationen, die roten Noten und die Neuheit der Proportionen erfand).

Und Jehan de le Mote tritt 1339 und 1340 erneut mit als solche bezeichneten Balladen hervor, und zwar in seinem Gedicht *Li Regret Guillaume*, das nacheinander 30 personifizierte gute Eigenschaften um den verstorbenen Graf Wilhelm von Hennegau trauern und diese Trauer jeweils in einer Ballade kulminieren läßt (ed. A.

Scheler, Löwen 1882), bzw. in seinem Roman *Le Parfait du Paon* mit der Schilderung eines Gesangswettbewerbes, bei dem acht Balladen vorgetragen werden (ed. R. Carey, Chapel Hill 1972; Auszüge bei Fr. Gennrich, *Der Gesangswettstreit im „Parfait du Paon"*, Romanische Forschungen LVIII/LIX, 1944/45).
Jehan de le Motes Dichtung *Li Regret Guillaume* (1339) könnte aber auch insofern auf den Ursprung des neuen Begriffs von balade zurückverweisen, als ihre erste Ballade genetisch unmittelbar mit Machauts Ballade Nr. 3 zusammenhängt. Letztere ist also nicht vor oder aber nicht nach 1339 entstanden. E. Hoepffner, der zuerst auf diese Beziehung hingewiesen hat, plädierte mit von ihm selbst nicht als zwingend betrachteten Gründen für die Priorität von Jehan de le Motes Ballade (*op. cit.*, 163 ff.); doch wäre es seltsam, wenn der um 1300 geborene Machaut, der nachweislich schon 1324 mit einem repräsentativen Werk (Motette zur Inthronisation des Reimser Erzbischofs) hervortritt und ein umfangreiches Oeuvre hinterläßt, seine dritte komponierte Ballade nicht vor 1339 geschaffen hätte. Auch A. Swartz ordnet sie aus stilistischen Gründen Machauts frühester Schaffensperiode zu, die sie zw. etwa 1325 u. 1335 ansetzt (*A new Chronology of the Ballades of Machaut*, AMl XLVI, 1974).

*

Exkurs: W. Arlt 1982 allerdings scheint eine Entstehung vor 1340 generell auszuschließen: „Im einzelnen reichen die Liedsätze Machauts sicher vor die Jahrhundertmitte zurück; doch fehlen Anhaltspunkte dafür, daß das gleiche für die Jahre im Dienste des Königs von Böhmen, also für die Zeit vor dem Kanonikat in Reims gilt, wo Machaut ab 1340 nachzuweisen ist. Wie ja auch im Falle seiner großen Versdichtungen, die ‚Dits' im engeren Sinn, nichts dafür spricht, daß sie vor die Reimser Zeit zurückreichen" (205). Dem ist entgegenzuhalten, daß Machaut mehr noch vor als seit seiner Reimser Zeit ein Publikum für seine Liedsätze hatte und es also einer Erklärung bedürfte, warum er erst in Reims die Produktion von Liedsätzen aufgenommen haben soll. Sodann ist für Machauts Dits mit „lyrischen Einlagen" festgestellt worden, daß letztere jeweils schon als selbständige Werke bestanden, bevor sie als Kristallisationskerne für die betreffenden Dits dienten (D. Poirion 1965, 200; J. Cerquiglini, *„Un engin si soutil". G. de Machaut et l'écriture au XIV[e] siècle*, Genf 1985, 33). Auch die Lyrik des *Remède de Fortune* (um 1341), das Züge einer Ars poetica aufweist, dürfte kaum erst ab 1340 entstanden, sondern aus dem Gelungensten einer mehrjährigen Produktion ausgewählt sein und somit eine weit vor die Reimser Zeit zurückreichende Produktion bezeugen.

*

Wenn also Machauts Ballade Nr. 3 nicht nach 1339, sondern weitaus früher entstanden sein dürfte, reicht wohl auch sein Verständnis der Bezeichnung ballade weiter zurück, als es bisher bei ihm belegt war (*Remède de Fortune*, um 1341); d.h. Machaut dürfte zu den Ersten gehören, die die Bezeichnung balade im Sinne des 14. Jh. gebrauchen.
Da sie mehrere Jahrhunderte in diesem Sinn gebraucht worden ist, liegen zahlreiche Nuancierungen und nähere Bestimmungen des Begriffs vor. In ihnen treten eine poetisch-mus. und eine rein literarische Gattung Ballade auseinander.

(1) Die Aussagen zur POETISCH-MUSIKALISCHEN GATTUNG, die die Ballade ja ursprünglich ist, reichen historisch weiter zurück. So spricht Machaut von balades entées:

Prologue (um 1350) V, v. 10-18: Pour moy aidier et consillier / A faire dis et chansonnettes / Pleinnes d'onneur et d'amourettes, / Doubles hoquès et plaisans lais, / Motès, rondiaus et virelais / Qu'on claimme chansons baladées, / Complaintes, balades entées, / A l'onneur et a la loange / De toutes dames sans losange (ed. E. Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut* I, Paris 1908, 5)
(Um mir zu helfen und zu raten, wie Gedichte und kleine Chansons zu verfassen seien, voller Ehre und Liebe, Doppelhoketi und ansprechende Lais, Motetten, Rondeaux und Virelais, die man [auch] „chansons baladées" nennt, Complaintes und „balades entées", zu Lob und Ehren aller Damen, die ohne Falschheit sind).

G. Reaney (*The Poetic Form of Machaut's Mus. Works I: The Ballades, Rondeaux and Virelais*, MD XIII, 1959, 25-27) und U. Günther (*Zitate in franz. Liedsätzen d. Ars nova u. Ars subtilior*, MD XXVI, 1972, 53 ff.) deuten den Ausdruck balade entée (wörtlich: „aufgepfropfte Ballade") als Bezeichnung für Balladen, die einen vorgegebenen Refrain oder charakteristische Verse und die Reime einer anderen Ballade verwenden. Dieser an sich sehr sinnvollen Deutung steht entgegen, daß dieser Fall bei Machaut selbst nicht gerade üppig belegt ist: das erste Beispiel (Ballade Nr. 3) entfällt wohl, da hier — wie gesagt — nicht Machaut, sondern de le Mote zu zitieren scheint; das zweite und dritte (Balladen Nr. 11 u. 24) bleiben wegen der Kürze der möglicherweise zit. Stelle zweifelhaft; und nur im vierten Beispiel (Refrain der Ballade Nr. 12) liegt eindeutig ein Zitat vor (nämlich des ersten Verses der Oxforder Ballete Nr. 22 *Se je chant mains que ne suel* [R 1000; ed. Gennrich Nr. 177], der auch zusammen mit dem zweiten [*c'est pour ce con ne puis mie*] die dreistimmigen Chace *Se je chant mains* [ed. G. K. Greene, *Polyphonic Music of the Fourteenth Cent.* XX, 209-17] umschließt wie die zwei Hälften eines Refrains einen motet enté und dabei die gleiche Melodie hat wie bei Machaut; der textlich fast gleichlautende, doch melodisch ganz verschiedene Beginn der Motette [877] *Se je chante mains que ne suell* steht dieser Gruppe wohl ferner, obschon ihr zweiter Vers [*Nus ne m'en doit, ce m'est avis, blamer*] an den vorletzten, in den Refrain mündenden Vers von Machauts erster und dritter Strophe anklingt). Da aber dieser Fall kaum repräsentativ für Machauts Balladenschaffen scheint (was wohl die oben zit. Stelle fordert), meint ‚balade entée' möglicherweise sachlich gar nichts anderes als ‚balade' schlechthin und unterstreicht nur die strukturelle Funktion des Refrains. Zu einer ähnlichen Einschätzung des Ausdrucks balade entée gelangt auch W. Arlt 1982, 239 f. (vgl. aber ibid., 206).
Evrart de Conty nennt in seiner Übertragung der pseudoaristotelischen *Probleme* (1372) Rondeau und Ballade als Beispiele für den subtilen und künstlichen, melodischen und angenehm zu hörenden Gesang, der in sich kreist und — dank der Refraintechnik — immer wieder schon Gehörtes aufnimmt (→*Rondellus/rondeau, rota*

I.), und stellt ihn jener Art von Gesang gegenüber, die einfach, leicht und flüssig und ohne große Melodie fortlaufend dem Text folgt:

Il est .II. manieres de chanter ou de exprimer paroles en chantant: l'une si est pa<r> chant soubtil et artificiel, melodieux et plaisant a oïr; et pour ce dit Aristote que tel chant sont conversif et circuler pour ce qu'il se retournent a maniere de cercle et reprehendent ci de devant souvent, comme font rondel et balades et pluseur si fait chant... L'autre maniere de exprimer paroles si est par chant plain, legier et courant et sans grant melodie, lesquels Aristote appele ymitatis pour ce qu'il ensieuent les paroles (Hs. Paris, Bibl. Nationale, f. fr. 24282, XIX, 48 u. 55, zit. nach J. Cerquiglini, *op. cit.*, 195).

E. Deschamps (*L'art de dictier*, 1392) beschreibt die Ballade nur implizit bei der Erörterung des Virelai. Hiernach bestehen ihre drei Strophen aus zwei, nach ouvert und clos differenzierten Stollen und einem Abgesang, der mit einem Refrain schließt und reimlich auf diesen Refrain ausgerichtet ist (→*Virelai* II.; *Reprise/ripresa* (vor 1600) II. (2)). Zwar kommentiert er eine Reihe von Beispielen; doch gelten seine Kommentare größerenteils Erscheinungen, die nicht auf die Ballade beschränkt sind, wie den Reimen —

diese sind reich (leonime) oder bloße Assonanzen (sonant); bei der „balade équivoque, rétrograde et leonime" beginnt jeder Vers mit der Endsilbe des vorausgehenden Verses in neuer Bedeutung (la derreniere sillabe de chascun ver soit reprinse au commencement du ver ensivent, en autre signification et en autre sens que la fin du ver precedent [ed. Queux de St.-Hilaire, *Oeuvres de Deschamps* VII, 277]; oder es stehen einander jeweils gleichgeschriebene, aber verschieden ausgesprochene Reimwörter gegenüber (z.B. ordonne/ordonné, tonne/tonné; vers de ryme pareilles, ce semble, par la maniere de l'escripre, qui est une mesme escripture, et par lettres semblables [ibid., 278]) —

und der Proportionierung der Verse (Verhältnis Versende—Vers; Anisometrie der Verse) bzw. dem Verhältnis zwischen Envoy und Strophe und dem Umfang des Refrains; und nur zu einem geringen Teil betreffen Deschamps' Kommentare Balladenspezifisches, insbesondere Gattungsgeschichtliches wie die Herkunft des Envoys (der erst im späteren 14. Jh. nach dem Vorbild der Puy-Gattungen hinzutritt) und die Einwirkung der Ballade auf den Serventoys (der — wie die Chanson royale überhaupt — von der Ballade den Refrain übernimmt; →*Cantus coronatus* I. (1), *Exkurs 1*).
Eine ausdrückliche Beschreibung der Ballade findet sich hingegen bei J. Legrand. Laut dieser Beschreibung setzt sich ihre Strophe zusammen aus zwei Versverbänden (vers de pluseurs couples) namens ouvert und clos sowie einem dritten namens oultre passe, der seinen Reim aus den ersten beiden oder dem Refrain oder beiden bezieht. Den Abschluß bildet ein Refrain, der sich inhaltlich durch das Vorausgehende erklärt und es sentenzartig zusammenfaßt:

Des rimes (vor 1405): Oultre plus, aucuns ditz sont nommez balades, lesquelles se font en diverses manieres; toutesfois la plus commune maniere si est de fere deux vers de pluseurs couples, desquelz deux vers l'ung s'appelle l'ouvert et l'autre le clos; et puis après on doit fere ung ver nommé oultre passe, lequel doit tenir sa ryme des deux premiers, ou du refrain, ou de tous deux, qui peult. Et finablement on doit fere ung refrain, lequel doit estre appartenant et declaré par les vers devant ditz. Et semblablement on doit tousjours après proceder, en tendant toujours a une fin; c'est assavoir a prouver et demonstrer son refrain, et a parler pertinamment a luy, aultrement la ballade n'est pas bien composée (ed. Langlois, *op. cit.*, 7 f.)
(Mehr noch, einige Gedichte werden „Balladen" genannt, die sich auf verschiedene Arten herstellen lassen; am weitesten verbreitet ist allerdings die Art, zwei sich paarende Versverbände [vers de pluseurs couples] zu machen, wobei der eine als „ouvert", der andere als „clos" bezeichnet wird; und daran anschließend muß ein Vers stehen, der „oultre passe" genannt wird und sein Metrum von den beiden ersten oder vom Refrain oder, wenn möglich, von beiden erhält. Und zuletzt muß ein Refrain stehen, der zu den soeben genannten Versen passen und durch sie erklärt sein muß. Und ähnlich muß man danach immer vorwärtsgehen und immer auf ein Ziel zustreben, nämlich seinen Refrain zu bestätigen und zu beweisen und ständig auf ihn hin zu sprechen; sonst ist die Ballade nicht gut gemacht).

Deschamps' und Legrands Nomenklatur für die Balladenteile berücksichtigt auch die mus. Form. Denn ouvert und clos sind zwar auch in der Satzsyntax zu realisieren; doch sind sie primär eine Angelegenheit der mus. Gestaltung:

Egidius de Murino (zit. oben, III.);
der Anon. Philadelphia II (wohl 1. Hälfte 15. Jh.) hebt darüber hinaus die charakteristische Generalpause vor dem Refrain hervor, weist aber auch auf ein Beispiel hin, wo der Refrain nicht abgesetzt ist: Differentia est inter Rondellis, balladis, vireletis et motetis et fugas... Item balladi vocantur illi qui habent ouertum et clausulum in primo versu et postea habent adhuc duas cum pausis generalis et eciam apparet in verbis hinc *De toute flores* [= Machaut, Ballade Nr. 31], *De che fol pense* [von P. de Molins, ed. N. Wilkins, CMM XXXVI, 32-34] et *Virginis mire pulchritudinis* [= Kontrafaktur zu *En discort sont desir*, ed. G. K. Greene, *Polyphonic Music of the Fourteenth Cent.* XX, 112-114]. Et omnes alii sunt balladi qui sunt sic positi... Eciam *De petit peu* [= Machaut, Ballade Nr. 18] est ballada. propter quod habet clausulum et ouertum in primo versu et non habet nisi vnum [zu tilgen: vnum] versum vltimum et hoc raro fit in balladis tamen sunt ballade ita bene sicut alie &c. (Hs. Philadelphia, Univ. of Pennsylvania, Charles Patterson Van Pelt Library lat. 36, f. 267; vgl. M. Staehelin, AfMw XXXI, 1974, 239; zu den Beispielen ibid., 240);
vgl. den Breslauer Anon. (15. Jh.), nach dessen nicht sicher zu deutenden Ausführungen die Ballade drei Teile hat (Stollen, Stollen, Abgesang) und ihr erster zwei Schlüsse oder einen (d.h. erster und zweiter Teil sind gleich und differieren allenfalls im Schluß): differencia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladum, stampaniam sive stampetum, katchetum et rotulum... Sed baladum est, quod habet tres partes et in prima duas clausuras uel vnam ut *Virginem mire pulcritudinis, Delibi scriba, Tibi cordis* (ed. J. Wolf, *Ein Breslauer Mensuraltraktat d. 15. Jh.*, AfMw I, 1918/19, 336 a; eine Umdeutung, bei der pars im Sinne von Stimme aufgefaßt ist, erfährt dieser Text bei Paulus Paulirinus, *Tractatus de musica* [um 1460]: Balida est cantus mensuralis in quo discantus habet tres partes et una pars habet suum clausorium ab aliis distinctum quibus tenor quarta parte obvians concorditer omnibus dissonat et dissonanter omnes concordant melodia suavissima et una queque pars suo incessu dulcissime progrediendo [ed. J. Reiss, ZfMw VII, 1924, 263]);
auch Jacobus Borbo insistiert in seiner Beschreibung einer offenbar recht speziellen Balladenform (mus. Schema: $\alpha\alpha\beta_{ouv}/\alpha\alpha\beta_{clos}//\beta\beta/\beta\beta/\alpha\alpha$) auf der Stollendifferenzierung nach ouvert und clos: *Illuminator* (1453): Ballada est ordinacio duodecim pedum in serie ita quod duo primi unum sequantur sonum, tercius autem mutet, quartus et quintus sicut duo primi, sextus sicut tercius, septimus et octavus, nonus et decimus sicut tercius et sextus, undecimus et duodecimus sicut primus et secundus, ita quod in primo sint clausum et apertum. —

Rondell baladenc est quando facit ingressum de balada cum aperto et clauso et eius regressum de canço est (ed. F. A. Gallo, *Musica, poetica et retorica nel quattrocento: l'Illuminator di Giacomo Borbo*, Rivista ital. di musicologia X, 1975, 80 f.: I, 13 f.).

(2) Demgegenüber scheint die Balladenbeschreibung eines lothringischen Anon., die sich auf die Reimstellung der Ballade stützt, die mus. Form nicht mehr zu berücksichtigen; die Ballade erscheint nunmehr als REIN LITERARISCHE GATTUNG:

Traité de l'art rhétorique (zw. 1433 u. 1466): La balade ait .iij. clause[s] [= Strophen] et une demey clause [= Envoy]; et doit avoir au moin .vij. bastons [= Verse] en chascune plainne clause; et en demey clause le moins que on puet mettre, se le scens puet estre bon. — En une chascune balade doit estre ung reffrain d'un baston, et ce reffrain doit estre mis en la fin de chascun vers ou de chascune clause et demi clause d'une balade, comme il appert bien evidemment aux balades faictes. Et doit estre le scens rapportés et refferez de chascune clause a celui reffrain, comme il appert az autres balades... — Item la maniere de rimer balades est de plusieurs manieres, mais en une chascune clause doit estre une croisiée de rime au commancement... — Item, il est ung baston en la balade qui est joinctz a la croisie [nimmt den letzten Reim der croisie auf] ... et l'appelle on rimes ajoincte (ed. Langlois, op. cit. 205—207)
(Die Ballade soll drei Strophen und eine Halbstrophe [= Envoy] haben; und es soll mindestens sieben Verse in jeder vollen Strophe geben und in der Halbstrophe jenes Minimum, das man braucht, damit es wirklich sinnvoll ist. — In jeder Ballade muß es einen Refrain von einem Vers geben, und dieser Refrain muß ans Ende jeder Voll- und der Halbstrophe [de chascun vers ou de chascune clause et demi clause] einer Ballade gestellt werden, wie sehr leicht an den schon existierenden Balladen zu erkennen ist. Und es soll der Sinn jeder Strophe zurückgeführt und bezogen sein auf diesen Refrain, wie aus den anderen Balladen erhellt... — Ebenso sind in der Ballade verschiedene Reimfolgen möglich; aber in jeder Strophe muß am Anfang ein Kreuzreim stehen... Ebenso gibt es einen Vers in der Ballade, der den letzten Reim des Kreuzreimes aufnimmt..., und so nennt man ihn „rime ajointe");
vgl. Anon., *Instructif de la seconde rhétorique* (wohl 8. Jahrzehnt des 15. Jh.), in: *Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique* (Paris 1501): Des balades communement / Par telz formes sont composees / Reprendre on doit premierement / Les premieres lignes croisees / Au quart et quint lieu apposees / Troys coupletz egaulx au renger / Ainsi doiuent estre posees / Refrain pareil sans riens changer (f.b iii')
(Gemeinhin sind Balladen so geformt und zusammengesetzt: Zuerst muß man die ersten Zeilen im Kreuzreim wiederaufnehmen. An vierter und fünfter Stelle haben „Apposées" zu stehen. Drei gleiche Strophen der Reihe nach — so müssen sie gesetzt werden, und ein gleicher Refrain ohne jede Änderung).

Die Reimstellung gilt dem lothringischen Anon. dermaßen als Gattungsmerkmal, daß er von ihr aus weitere Formen entwickelt. So entsteht durch Voranstellung eines ajoinct baston eine „double balade" (bzw. ein „double rondeau" beim Rondeau):

Item, cestuit ajoinct baston se fait au premier d'un double rondel ou d'une double balade (loc. cit. 207; das Beispiel weist die Reimfolge aababbbcbc auf, die zu interpretieren ist als ajoinct [a], croisure [abab], ajoinct [b] = Anfang des Abgesangs [bbcbc]).

Zitieren schon die *Règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432) eine „sote balade", in der sich die Merkmale der Ballade (Dreistrophigkeit und Refrain als Strophenende) mit solchen der am Puy gepflegten Sotte chanson (Inhalt und Envoy) verbinden (ibid., 38 u. 65), ja ist hier sogar eine fünfstrophige „arbalestriere reale, sans refrain de contrainte" (eine chanson royale, die eine Armbrust [arbalète] symbolisch ausdeutet) mit „balade" überschrieben (ibid., 62), was aber vielleicht auf den Schreiber der Hs. zurückgeht (zum Austausch der Bezeichnungen balade und chanson royale →*Cantus coronatus* I. (1), *Exkurs 1*), so beschreibt Baudet Herenc die Ballade vollends als reine Puy-Gattung und zur Belehrung von angehenden Puy-Teilnehmern (*Le doctrinal de la seconde rhétorique*, 1432; ed. Langlois, *op. cit.*, 179 ff.). Er lehrt eine Entsprechung zwischen der Silbenzahl des Refrains und der Versezahl der Balladenstrophe:

Cy s'ensuit une balade, et de matiere que l'on doibt tenir en puy d'escole, laquelle est de .xj. lignes en chascun couplet, pour ce que le reffrain est de .xj. sillabes... — Autre taille de balade que on doibt faire ou dict puy d'escolle, laquelle ne doibt contenir que dix lignes, pour ce que le reffrain ne contient que dix sillabes... — Aultre taille de balade d'escolle, l'une de huit lignes, pour ce que le reffrain contient .viij. sillabes, et l'aultre de .ix. lignes, pour ce que le reffrain contient .ix. sillabes... — Balade contenant .ix. lignes, pour ce que le reffrain est de .ix. sillabes, comme dit est (loc. cit., 179-183)
(Hier folgt eine Ballade und von einem Stoff, wie man sie auf dem Schulungspuy halten soll, welche in jeder Strophe aus elf Zeilen besteht, da auch der Refrain nur elf Silben enthält... Eine andere Balladenform, die man auf besagtem Schulungspuy machen soll, welche nur zehn Zeilen enthalten darf, da auch der Refrain nur zehn Silben enthält... Andere Form der Schulballade, eine zu acht Zeilen, weil der Refrain nur acht Silben enthält, und die andere zu neun Zeilen, da der Refrain neun Silben enthält... Ballade zu neun Linien, weil der Refrain aus neun Silben besteht, wie gesagt worden ist);
vgl. Anon., *Instructif de la seconde rhetorique*: Les coupletz soient signement / Dautant de lignes compassees / Comme le refrain proprement / A de sillabes proposees (loc. cit., f. b iiii)
(Die Strophen seien nach ebenso vielen Zeilen bemessen, wie der Refrain Silben vorgegeben hat);
J. Molinet hat hierfür die Bezeichnung „gemeine Ballade" (balade commune): *L'art de rhétorique* (1493), 31: Balade commune... Et doit chascun couplet, par rigueur d'examen, avoir tant de lignes que le refrain contient de sillabes (ibid., 235)
(Gemeine Ballade... Und es muß jede Strophe nach strenger Prüfung ebenso viele Zeilen umfassen, wie der Refrain Silben enthält).

Ein Spezialfall hiervon ist die Balladenstrophe aus sieben Siebensilblern; sie heißt „ballade balladant":

Herenc: Aultre forme de balade, qui ne doibt comprendre que .vij. lignes, pour ce que le mettre ne doibt estre que de .vij. sillabes le masculin, et le feminin de .viij. sillabes; et s'appelle balade baladant (ibid., 185)
(Eine andere Balladenform, die nur sieben Zeilen umfassen darf, weil das Metrum nur aus sieben Silben bei maskuliner und acht bei femininer Endung bestehen darf; und sie heißt „balade baladant");
Molinet: Balade balladant tient les termes de ballade commune, si non que les couplès sont comme vers septains (ibid., 237)
(Die „Balade balladant" hat die Merkmale der gemeinen Ballade; nur sind die Strophen wie Siebenzeiler).

*

Exkurs: Freilich nennt Molinet noch eine andere Verwendungsweise der Bezeichnung balade baladant:

Autrent dient qu'elle [sc. la balade balladant] est de dix et de .xj. sillabes, et est batelée a la .iiij^e. sillabe en certaines lignes; car en toutes lignes de dix ou de .xj. sillabes, soit en balade ou autre taille, tousjours la quarte sillabe ou piét doit estre de mot complet, et doit on illec reposer en la pronunçant (ibid., 237)
(Andere sagen, daß die Balade balladant aus Zehn- oder Elfsilblern besteht und daß sie in bestimmten Zeilen auf der vierten Silbe „batelée" ist; denn in allen Zehn- oder Elfsilblern, sei es in der Ballade oder in einer anderen Form, muß mit der vierten Silbe oder dem vierten Fuß [piét] ein Wort enden und muß man beim Sprechen dort pausieren); ähnlich Anon., *L'art et science de rhétorique vulgaire*, 1524/5, ibid., 298, und Pierre Fabri, *Le Grand et Vrai Art de Pleine Rhetorique*, Rouen 1521, ed. A. Héron, Rouen 1890, *Second Livre* 91.

Diese Verwendungsweise beruht auf einem Mißverständnis der Rubrik „Cy s'ensuit une taille plainne laie balladant", die in den anon. *Règles de la seconde rhétorique* (ibid., 97) einem Beispiel für die von Molinet gemeinte Form beigefügt ist, wo aber ‚balader' ebenso nur „eine Ballade machen" bedeutet wie ibid. 59 und bei Martin Le Franc:

Le champion des dames (1442), v. 4265-4272: Au puy d'Amours, seigneurs franchois, / Venez balader et rymer / Pour avoir l'onneur et le chois / Du nom que vous debver amer. / Amours de ça et de la mer / Tous au refrain de paix enhorte. / Trop a il coeur vil et amer / Qui sa balade n'y aporte (ed. A. Piaget I, Lausanne 1968, 138)
(Zum Puys d'Amours, ihr französischen Herren, kommt, Balladen zu machen und zu reimen, damit ihr die Ehre und die Wahl des Namens habet, den ihr lieben sollt. Die Liebe fordert alle von diesseits und jenseits des Meeres zum Refrain des Friedens auf. Ein zu niederträchtiges und bitteres Herz hat, wer nicht seine Ballade dazu beiträgt).

*

Diesen strengen Formen stehen bei Herenc freiere gegenüber (balades de taille nouvelle faittes a plaisance [ibid., 186]), so eine „balade faitte a la volenté de l'ouvrier" mit Strophen zu zehn Sechssilblern (ibid.), eine „balade layée" (d.h. mit eingeschobenen Kurzversen) von sehr eigenwilliger Form (ibid., 186 ff.) und eine „balade de court mettre", deren Strophe aus zwölf Fünfsilblern besteht (ibid., 188). Schon die *Règles de la seconde rhétorique* nennen besondere, nichtnormierte Balladenformen, so die „ballades tumbans", die durch eine Ballade mit zwei dreizeiligen Stollen und einem vierzeiligen Abgesang exemplifiziert sind und vielleicht wegen der „langen" Stollen und des relativ „kurzen" Abgesangs „fallend" (tumbans) heißen (ibid., 58), und eine „ballade étrange en sotie selonc les .v. voieulx", die in ihrem Reimschema nacheinander alle fünf Vokale verwendet (ibid., 65).

Weitere Beispiele für die zuletzt genannte Art sind Nr. 42 des Chansonnier Rohan (ed. M. Löpelmann, *Die Liederhs. d. Cardinals de Rohan [XV. Jh.]*, Göttingen 1923, 60 f.) und Cl. Marots *Noel en forme de Ballade sur le chant Iay veu le temps que iestoye a bazac* (wohl 1527, gedruckt Paris 1532, ed. Cl. A. Mayer, *Oeuvres diverses de Cl. Marot*, London 1966, 157 f.; Marots Vorbild ist – doch wohl nicht mit der von Marot gemeinten Melodie – in der Hs. Bayeux [15. Jh.] erhalten [ed. Th. Gerold, *Le manuscrit de Bayeux*, Straßburg 1921, 19 f.]). Wie Marots Beispiel zeigt, ist diese Art der Reimbildung nicht auf die rein literarische Ballade beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf den gesungenen Typ.

In ähnlichem Sinn spricht schon Christine de Pisan von ihren *Balades d'estrange façon*, die eine „balade rétrograde", eine „balade a rimes reprises", eine „balade a responses" und eine „balade a vers a responces" enthalten (ed. M. Roy, *Oeuvres poétiques de Chr. de Pisan*, Paris 1896, I, 119-124); in ihrem *Livre du duc des vrais amans* findet sich eine „balade briefve... d'extrange guise", die insofern „ungewöhnlich" ist, als sie aus lauter Fünfsilblern besteht (ibid. III, 137 f.); doch sind die formal wirklich außerordentlichen Balladen in ihren *Balades de pluseurs façons* enthalten, von denen Nr. IV, VI, VII und IX keinen Abgesang aufweisen und V und VIII gänzlich unregelmäßig gebaut sind (ibid. III, 189-198); in ihnen ist die mus. Form der Ballade nicht mehr berücksichtigt und die Ballade zu einer rein poetischen Gattung geworden.

Molinet hingegen steigert die Formstrenge in der Form der „balade fatrisée" oder „balade jumelle", in der die insgesamt sechs Strophen zweier Balladen alternieren und dabei jeweils den Refrain der vorausgehenden Strophe als erste Zeile und ihren ersten Vers als Refrain verwenden, so daß dieses Verspaar wie in einem Fatras mit sechs verschiedenen Interpolationen auftritt. Dieser rhetorische Color sei zum Ausdruck von Trauer geeignet, wofür Molinet eine Klage um den verwundeten heiligen Mauritius aus seinem *Mystère de Saint Quentin* (um 1482) als Beispiel zitiert (sie hat die Form AbaaccdD DeddeeaA AcaaccdD DeddeeaA AcaaccdD DeddeeaA, weicht also im zweiten Stollen von der regulären Balladenstrophe jeweils ab):

Art de rhétorique: Balade fatrisée ou jumelle sont deux ballades communes telement annexéez ensemble que le commencement de l'une donne refrain a l'autre. Ceste couleur de rethorique est decente a faire regrez, comme il appert en l'Ystoire de sainct Quentin, ou l'escuier trouva sainct Maurice mutilé sur le champs (loc. cit., 239)
(Die Balade fatrisée oder jumelle besteht aus zwei gewöhnlichen Balladen, die so zusammengebunden sind, daß der Beginn der einen den Refrain der anderen abgibt. Dieser rhetorische Color schickt sich für Klagen, wie aus der „Ystoire de Saint Quentin" erhellt, wo der Gefährte den heiligen Moritz verletzt auf dem Schlachtfelde fand);
vgl. Anon., *Art et science de rhétorique* (1524/25): Ballade fatrisée ou gemelle sont deux ballades communes tellement ordonnées et entrelacées ensemble que le commancement de l'une donne refrain a l'autre. Et se peuent faire et composer de quelque quantité et nombre de sillabes que l'acteur vouldra, en y observant les reigles dessusdictes en formes de ballades (ibid., 300; es folgt ein Beispiel gleicher Bauart wie das Molinets)
(... Und sie lassen sich herstellen und zusammensetzen aus beliebiger Anzahl und Menge von Silben, wie es der Autor will, sofern er dabei die oben angeführten Regeln für die Balladenformen beachtet).

Ein Beispiel mit regulärer Balladenstrophe enthält Jean Lemaire de Belges' *Légende des Vénitiens* (ed. J. Stecher, *Oeuvres de J. Lemaire de Belges* III, Löwen 1885, 399-402: *Ballade double*).

Noch enger begrenzt als bei Herenc und Molinet ist die Balladenform bei Pierre Fabri, der ihre Strophe strikt aus acht Achtsilblern bestehen läßt und alles andere ausschließt, selbst die siebenzeilige Balladenstrophe, die Herenc als balade baladant bezeichnet:

op. cit.: Ballades se font de huyt lignes pour clause et huyt syllabes en masculin pour ligne... Septains different a ballade, pource qu'ilz sont sept lignes, et ballade est de huyt... Les Picars apprennent les ballades que sont d'autant de lignes qu'il y a de syllabes au pallinode [= Refrain]; mais, se il passe huyt

en masculin et neuf en feminin, ce n'est plus ballade (ed. A. Héron, Rouen 1890, *Second Livre* 87-92)
(Balladen setzen sich pro Strophe aus acht Zeilen und pro Zeile aus acht Silben in maskuliner Endung zusammen... Siebenzeiler sind etwas anderes als eine Ballade, weil sie aus sieben Zeilen sind und eine Ballade aus acht Zeilen ist... Die Picarden erlernen Balladen[formen], die aus soviel Zeilen bestehen, wie es Silben im Refrain gibt; aber wenn er acht in maskuliner und neun in weiblicher Endung überschreitet, ist es keine Ballade mehr).

Doch handelt es sich bei diesen Einschränkungen wohl um lokale Besonderheiten, die in der wechselvollen weiteren Geschichte der Ballade (Ablehnung durch die Pleiade, Wiederbelebung im 17. Jh. [insbes. durch Jean de La Fontaine] und im 19. Jh. [insbes. durch Th. de Banville]) nicht zur Geltung kommen. Einem schon früher angesprochenen Charakter der Ballade entspricht es jedoch, wenn Th. Sébillet ihre Würde hervorhebt:

Art poétique frç. (1548): La Balade est Pöéme plus grave que nesun des précédens [Sonnet und Rondeau], pour ce que de son origine s'adressoit aux Princes et ne traitoit que matiéres graves et dignes de l'aureille d'vn roy. Avec le temps empireur de toutes choses, lés Pöétes François l'ont adaptée à matiéres plus légéres et facécieuses, en sorte qu'aujourd'huy la matiére de la Balade est toute téle qu'il plaist a celuy qui en est autheur. Si est elle néantmoins moins propre à facécies et légéretéz (ed. F. Gaiffe, Paris 1910, 131)
(Die Ballade ist ein ernsteres Gedicht als jedes der vorhergehenden [Sonnet und Rondeau], weil sie sich ursprünglich an Fürsten wandte und nur ernste und eines Königsohres würdige Stoffe behandelte. Mit der Zeit, die ja alle Dinge verschlechtert, haben die französischen Dichter sie leichteren und lustigeren Stoffen angepaßt, in der Weise, daß heute der Stoff der Ballade sich gänzlich danach richtet, was ihrem Verfasser gefällt. So ist sie nichtsdestotrotz für Scherze und Lockerheiten weniger geeignet);
vgl. schon M. Taillevent, *Passe temps* (vor 1430): En mon jeusne temps fus astrains / De faire virelais de flours; / Or suy je maintenant contrains / A faire ballades de plours / Et complaintes de mes follours / Pour mon temps qu'ay gasté en vain (ed. R. Deschaux, *Un poète bourguignon du XVe siècle: Michault Taillevent*, Genf 1975, 137 f.: 85-90)
(In meiner Jugendzeit war ich dazu getrieben, Blütenvirelais zu dichten; nun bin ich dazu gezwungen, Tränenballaden zu dichten und Klagelieder (complaintes) über meine Verrücktheit wegen meiner Zeit, die ich sinnlos vergeudet habe).

Das zuletzt angeführte Zeugnis Taillevents wird allerdings dadurch konterkariert, daß derselbe Autor sich wenige Strophen vorher anklagt, immerzu „diz et ballades" gemacht zu haben (ibid., 136: 45) — eine Formulierung, die sich wohl ebensowenig nur der beliebten Reimbeziehung zu ‚malade' (v. 43) verdankt wie an folgender Stelle:

Alain Chartier, *La belle dame sans mercy* (1424): Qui vouldroit mon vouloir contraindre / A joyeuses choses ecrire, / Ma plume n'y savroit actaindre, / Non feroit ma langue a les dire / ... // Je laysse aux amoreux malades / Qui ont espoir d'alegement / Faire chançons, diz et balades (ed. J. C. Laidlaw, *The Poetical Works of A. Chartier*, Cambridge o.J., 332: 17-27 [vgl. die engl. Übers. von Richard Ros von um 1460: Thes seke louers, I leue that to hem longes, / Whiche led their lyfe in hope of allegeaunce, / That is to say, to make balade or songes, / Eueryche of hem as thei fele her grevaunce (ed. F. J. Furnivall, *Political and Religious Poems*, London 1866, 82)]);
ähnlich wirft St. Hawe den Dichtern nach Lydgate vor, ihre Zeit nicht an große Dichtungen, sondern nur an Balladen gewandt zu haben: *The passetyme of Pleasure* (1506), v. 1387-93: But many a one is ryght well experte / In this connynge but vpon auctoryte / They fayne no fables pleasaunt and couerte / But spend theyr tyme in vaynfull vanyte / Making balades of feruent amyte / As gestes and tryfles without fruytfulnes / Thus all in vayne they spende theyr besynes (ed. W. E. Mead, London 1928, 57);
das Reimpaar malade-balade begegnet u.a. auch im *Roman de Fauvel*, im *Roman du comte d'Anjou* und bei Watriquet de Couvin (zit. oben, II. (2)).

IV Seit dem letzten Viertel des 14. Jh. erhält der Terminus — insbesondere in England — SPEZIELLERE BEDEUTUNGEN. (Im Engl. sind Gattung und Terminus Ballade aus dem Franz. übernommen: Gower schreibt zwei Balladenzyklen auf Franz. [*Cinkante Balades* und *Traité pour Essempler les Amants Marietz*]; und bei Chaucer und Hoccleve sind die Rubriken franz. und die Balladen selbst teilweise Übers. aus dem Franz.) Diese spezielleren Bedeutungen des Terminus Ballade dürften sich vor allem dem Umstand verdanken, daß die strenge franz. Balladenform im Engl. problematisch ist (vgl. A. B. Friedman, *The Late Mediaeval Ballade and the Origin of Broadside Balladry*, Medium Aevum XXVII, 1958, 100 f.).

(1) Relativ wenigen engl. Balladen im strengen franz. Sinn stehen zahlreiche gegenüber, in denen die STRENGE FORM HINSICHTLICH DES ZWANGES ZUM DURCHREIMEN ALLER STROPHEN, HINSICHTLICH DER STROPHENZAHL UND HINSICHTLICH DER AUSDEHNUNG DES ENVOYS GELOCKERT ist.
a) Im strengen franz. Sinn verwendet Chaucer den Terminus, wenn er schreibt:

Legend of Good Women (um 1385), v. 538 f.: That ilke tyme thou made / *hide Absalon thy tresses* in balade (ed. J. H. Fisher, *The Complete Poetry and Prose of G. Chaucer*, New York etc. 1933, 630).

Denn das gemeinte Lied (ibid., v. 249-269) ist eine zu singende dreistrophige durchgereimte Ballade ohne Envoy, die in der Fassung G des Textes sogar von neunzehn Damen zum Tanz gesungen wird, als wäre es ein Tanzlied:

G 199-203: And aftyr that they wentyn in compas / Daunsynge aboute this flour an esy pas / And songyn as it were in carole wyse / This balade whiche that I schal yow devyse:// Balade // Hyd, Absalon, thy gilte tresses clere... // Whan that this balade al isongyn was (ibid., 625).

Strenge Balladen mit der Bezeichnung Ballade sind auch Chaucers *Moral Balade of Gentilesse* (ibid., 699), von wem auch immer die Rubrik stammen mag, und die anon. *Balade coulard and Reuersid* (15. Jh., abgedruckt bei H. L. Cohen, 286 f.; die Bezeichnung verweist auf den Color, mit dem diese Ballade ausgestattet ist: reimen die Versenden esse-ure-esse-ure-ure-ayn-ure-AYN, so die Versanfänge ure-esse-ure-esse-esse-e-esse-E). Hinzu kommen die achtzehn Balladen aus Quixleys wohl 1402 entstandener engl. Übers. von Gowers oben erwähntem *Un Traitié selonc les auctours pour essampler les Amants Marietz*, von dem er in der vorangestellten ersten Strophe einer eigenen neunzehnten Ballade sagt —

Who that liste loke 6: Gower it made in frenshe with grete studie / In balades ryale whos sentence here / Translated hath Quixley in his manere (ed. H. N. MacCracken, *Quixley's Balades Royal*, Yorkshire Archaeological Journal XX, 1908, zit. nach H. L. Cohen 265; zum Ausdruck royal →*Cantus coronatus* I. (1 *Exkurs I*);in den nachgestellten beiden, gleichsam als Envoy dienenden Strophen bezeichnet er allerdings den ganzen Zyklus als „balade": 402: To all the worldes vniversitee / This balade be ensample and myrrour (loc. cit.) —,

sowie die 120 Stücke in Hs. Harley 682, die größtenteils engl. Versionen von Balladen von Charles d'Orléans sind (ed. R. Steele u. M. Day, *The Engl. Poems of Charles d'Orléans*, London 1941 u. 1944, revidierte Ausg. 1970). Mit Recht hält es A. B. Friedman für bezeichnend, daß die meisten strengen engl. Balladen Übers. aus dem Franz. sind (*op. cit.*, 99).
b) In Chaucers *Balade de bon conseil* (ed. Fisher 698, laut Shirley „translated out of Frenshe into English" [Cohen 236 n. 43]) und dem Lied *Lack of Steadfastnesse* (ibid., 701), das vom Schreiber Shirley als Ballade bezeichnet ist —

Ms. London, British Museum, Harley 7333: This balade made Geoffrey Chauciers the Laureall poete of albion and sent it to his soverain lorde Kynge Richarde the Secounde thane being in his castell of Windesore (ibid.) —,

ist der Envoy zu einer vollen vierten Strophe ausgebaut; und in der *Balade fet de la Reygne Katerine Russell* (1. Hälfte des 15. Jh., eventuell vor 1437; abgedruckt bei H. L. Cohen, 290 f.) steht anstelle des Envoys eine vierte Strophe. (Hingegen ist eine schottische Nachahmung von Chaucers *Balade de bon Conseil* [ed. W. W. Skeat, *Kingis Quair*, London 1884, 94] eine dreistrophige durchgereimte Ballade ohne Envoy.)
Chaucers Gedicht *Fortune. Balade de visage sanz peinture* (ed. Fisher 696) umfaßt dreimal drei durchgereimte Strophen und einen Envoy von der Größe einer vollen Strophe. Die ersten drei Strophen enthalten eine Klage gegen Fortuna, die zweiten ihre Antwort und die dritten eine weitere Wechselrede zwischen Kläger und Fortuna; den Envoy spricht Fortuna. Obwohl die Wendung „visage sanz peinture" als Anspielung auf Boethius, *De consolatione philosophiae* II pr.1,58 (Thow has now knowen and ataynt the dowtous or dowble vysage of thilke blynde goddesse Fortune. She that yit covereth and wympleth hir to oother foolkes hath shewed hir everydel to the) verstanden zu werden pflegt (ibid., 696), ist auch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß der Titel mit „Balade de visage" eine der gängigen Bezeichnungen für Dialogballade aufgreift. Wie dem auch sei: ‚Ballade' steht hier für „Tripelballade" wie andernorts für Doppelballade; es handelt sich also um eine Ausdehnung der Bezeichnung Ballade im strengeren Sinn. (Allerdings ist der Titel dieser Dichtung offenbar auch mit dem Plural ‚ballades' überliefert [ed. F. N. Robinson, *The Works of G. Chaucer*, Oxford [2]1957, 535], der sich auf die Komplexe von je drei durchgereimten Strophen beziehen dürfte [siehe oben a)], sofern nicht gar bloß die Strophenform gemeint ist [siehe unten, IV. (2)]).

In einem ähnlichen Sinn wie die soeben angeführte Dichtung ist Lydgates als Doppelballade ansprechbare sechsstrophige durchgereimte Übertragung der regulären franz. Ballade *Le monde va en amendant* in der Rubrik als „balade" bezeichnet:

Ycy comence vn balade ffrancoys fait par le plus grande poetycal Clerk du Parys regardez & lysez Ie vous en pry... Takethe heede my lordes for here folowethe a balade of the same sentence made in oure englishe langage by Daun Iohan Lidegate of Bury the Munke / nowe iugethe yee that beothe kunyng / which yowe lykethe the beter the [fre]nsh or thenglissh (ed. H. N. MacCracken, *The Minor Poems of John Lydgate*, London 1911 u. 1934, 464 f.).

c) Lydgates insgesamt 38strophiges Gedicht *The Floure of Curtesye* (ibid., 410-18) schließt mit einer dreistrophigen durchgereimten *Balade Symple* mit Envoy, deren Refrain in der dritten Strophe und im Envoy abgewandelt ist. Chaucers Gedicht *Womanly Noblesse*, das Shirley als „Balade that Chaucier made" bezeichnet (ed. Fisher 694), ist durchgereimt außer im Envoy, verwendet aber keinen Refrain; der Envoy endet mit den ersten beiden Zeilen des Gedichts in umgekehrter Reihenfolge. Von Thomas Hoccleve sind zwei vierstrophige durchgereimte, aber refrainlose Gedichte in der gemeinsamen Überschrift der Hs. als „cestes balades ensuyantes" bezeichnet (ed. F. J. Furnivall, *Hoccleve's Minor Poems*, London 1892, 41-43). In mehreren seiner als Balade bezeichneten Gedichte wechselt die Reimfolge ababbcbc mit der rückläufigen Folge cbcbbaba ab, so in den „Baladen" für Sir Henry Somer (1407; ibid., 59), für den Lordkanzler (etwa 1407-1410; ibid., 58), für sein Werk *De regimine* (1412; ibid., 61), für König Heinrich V. (1412/13; ibid., 39 f.) sowie zur Überführung der Gebeine König Richards II. nach Westminster (1413; ibid., 47 ff.).
d) Refraingebunden, doch nicht durchgereimt und von beliebiger Strophenzahl sind folgende in den Rubriken jeweils als Balade bezeichneten Gedichte Lydgates: *Eche man folwith* (loc. cit., 744 f.), *Euery maner creature* (ibid., 420-424), *Ther is full lytell sikernes* (ibid., 809-813), *Fresshe lusty beaute* (ibid., 379-381), *This hardy foole* (ibid., 649-651, und *Bachus, which is god* (ibid., 672-674), sowie zahlreiche weitere Gedichte des 15. und frühen 16. Jh.
e) Weder refraingebunden noch durchgereimt sind viele als balade bezeichnete Gedichte seit Hoccleve und Lydgate; ein derartiges Gedicht von Chaucer, *A Balade of Complaint*, ist aber immerhin streng dreistrophig (ed. Fisher 706), ebenso die früher Lydgate zugeschriebene *Balade vpon the chaunse of the dyse* (abgedruckt bei H. Cohen, 285). Wohl nur wegen der ersten beiden Strophen sowie der neun zehnzeiligen Strophen am Schluß überschreibt Shirley Chaucers vierteilige, aus zwei Balladenstrophen, zwei Abschnitten in terza rima sowie besagten neun zehnzeiligen Balladenstrophen bestehende Dichtung mit *A balade of Pitee* (ed. Fisher 692-694). Von den zahlreichen Belegen seien genannt Hoccleves *Balade to my gracious Lord of York* (ed. Furnivall 49-51) und die Rubrik eines Gedichtes von Lydgate:

Nowe here nexst folowyng ys made a balade by Lydegate, sente by a poursyvant to the Shirreves of London, acompanyed with theire bretherne vpon Mayes daye at Busshopes wod, at an honurable dyner, eche of hem bringginge his dysshe (ed. MacCracken 668).

Ein ähnlicher Wortgebrauch ist übrigens auch im Franz. belegt. So findet sich in Duchesnes Ausgabe der

Werke von Alain Chartier eine 21strophige Dichtung in siebenzeiligen Balladenstrophen von 1449, die dort betitelt ist *La Balade de Fougieres, que les Anglois anciens ennemis de la France prindrent pendant et durant les treves comme parjures*, die P. Fabri aber als *Traicté de Fougeres* zitiert (vgl. oben, III.).

(2) In zahlreichen Fällen bezieht sich der Terminus balade nur noch auf die STROPHENFORM, so in Rubriken zu Gedichten von Lydgate wie z.B.:

Hs. b (um 1435): Here begyynneth the godely tretis of the norture atte the table compiled in balade be Dan Iohan Lydgate, Monke of Bury (ed. MacCracken 739);
Hs. Trinity College Cambridge R.3.20, f. 1: Loo my freendes here beginnethe the translacyoune out of Latyne in-to Englisshe of *Gloriosa dicta sunt de te, etc.* translated by Lidegate daun John the Munk of Bury at thinstaunce of the Busshop of Excestre in wyse of Balade. beholdethe and redethe I prey yowe (ibid., 315);
And nowe filowethe a lettre made in wyse of balade by Daun Iohan, brought by a poursuyaunt in wyse of mommers desguysed to fore the Mayre of London, Eestfeld, vpon the twelffethe night of Cristmasse, ordeyened ryallych by the worthy merciers, citeseyns of London (ibid., 695).

Auch J. Harding meint die Strophenform, wenn er von „balade" spricht:

Chronicle (um 1440): Yet wyll I vse the symple witte I haue / To your plesaunce and consolacion, / Most noble lorde and prince, so God me saue, / That in chronycles hath delectation. / Though it be farre above myne estimacion, / Into balade I wyll it now translate, / Ryght in this form with all myne estymate (ed. H. Ellis, London 1812, 16);
vgl. auch St. Hawe über sein Vorbild Lydgate, dem er auch hinsichtlich der Strophenform seiner eigenen Dichtung (Reimschema: ababbcc) folgt: *The Passetyme of Pleasure* (1506), v. 1373 f.: O mayster Lydgate the moste dulcet sprynge / Of famous rethoryke with balade ryall (ed. W. E. Mead, London 1928, 56).

Diese Strophenform ist übrigens früher belegt als die Bezeichnung balade. So weist ein vierzehnstrophiges Trauergedicht auf König Eduard III. von 1377 die Strophenform ababbcbC auf (ed. Th. Wright, *Political Poems and Songs relating to Engl. History* I, London 1859, 215-218), ebenso ein siebenstrophiges Gedicht über ein Erdbeben von 1382 (ibid., 250 f.) und die Klage eines Ackermanns von um 1391/92 (ibid., 304 f.). Es ist daher die Frage, ob sie erst nachträglich als „balade" bezeichnet worden ist oder aber diese Bezeichnung für eine Zeit bezeugt, aus der keine Wortbelege vorliegen.

(3) Auch die EINZELNE STROPHE wird ballad genannt. So werden in Lydgates Dichtung *Bycorne and Chychevache* (um 1430) die ersten drei Strophen mit der Rubrik angekündigt „ffirst there shal stonde an ymage in poetewyse seying thees thre balades" (ed. MacCracken 433), die vierte bis sechste Strophe mit der Rubrik „thanne shalle ther be pourtrayhed a fatte beest called Bycorne of the cuntrey of Bycornoys and seyne thees thre balades filowing" (ibid., 434), die siebte bis zehnte Strophe mit der Rubrik „thanne shal be pourtrayed a companye of men comyng towardes this beest Bicorne and sey thees foure balades" (ibid., 435) und die elfte Strophe mit der Rubrik „thanne shal ther be a womman deuowred ypurtrayhed in the mouthe of Chichevache cryen to alle wyves & sey this balade (ibid., 436; die Rubriken zur zwölften bis fünfzehnten und zur sechzehnten bis neunzehnten Strophe geben die Strophenzahl nicht an). Auch Lydgates *Balade de Bone Counseyle* (ibid., 710) besteht nur aus einer einzelnen Strophe. Von seinem Gedicht *The Fifteen Joys of Our Lady* sagt er:

I took a penne and wroot in myn maneer / The said balladys, as they stonden here (ibid., 269);
Off ech of them the noumbre was Fifteene, / Bothe of hir Ioyes and her adversitees, / Ech after othir, and to that hevenlie queene / I sauh Oon kneele deuoutly on his knees; / A Pater-noster and ten tyme Auees / In ordre he sayde [at thende] of ech ballade / Cessyd nat, tyl he an eende made (ibid.).

Auch aus späterer Zeit gibt es noch zahlreiche Belege.

(4) Aber auch GANZE EPISCHE GEDICHTE IN DER BALLADENSTROPHE werden als Ballade bezeichnet. So nennt sich eine 46strophige Dichtung (Reimschema: ababbcbC) über die Wiedergewinnung des Thrones durch König Eduard IV. von 1471 im Explicit „the balet off the Kynge" (ed. Th. Wright, *Political Poems and Songs relating to Engl. History* II, London 1859, 271-282). R. Henryson (um 1435-1506) bezeichnet seine Dichtung *The Testament of Cresseid* in der 88. Strophe als „Ballet short" (ed. G. Gr. Smith, *The Poems of Robert Henryson*, London 1908, III, 24); und seine Dichtungen *Orpheus and Eurydice* und *The Want of Wyse Men* werden im Druck von Chepman & Myllar (London 1508) als ballads bezeichnet:

Heire begynnis the traitie of Orpheus kyng and how he yeid to hewyn & to hel to seik his quene And ane othir ballad [d.i. *The Want of Wyse Men*] in the lattir end (zit. nach Smith I, xlix).

1506 erhält Stephen Hawes aus der königlichen Kasse „10 s. [= solidi] for a ballet"; es handelt sich um seine König Heinrich VII. gewidmete Dichtung *Pastime of Pleasure* (E. A. Burkart, *Stephen Hawes' Pastime of Pleasure*, London 1899, 14).
Auf einen in Balladenstrophen gehaltenen Abschnitt seiner Übers. von S. Brants *Narrenschiff* (1509) bezieht Barclay den Ausdruck balade:

Barclay's Ship of Fools (London 1874): My balade bare of frute and eloquence (II, 2);
Cornelia prudent / Chaste and discrete and of beauty soueraync / Shall not my Balade rede [sc. Of the yre immoderate, the wrath and great lewdness of wymen] (ibid.).

Lit.: K. BARTSCH, Denkmäler d. prov. Lit., Stuttgart 1856; CH. ASSELINEAU, Le livre des Ballades, précédé d'une Histoire des Ballades, Paris 1876; FR. DIEZ, Die Poesie d. Troubadours, [2]Lpz. 1883; P. MEYER, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, Romania XIX, 1890; G. ECKERT, Über d. in d. altfranz. Dichtung vorkommenden Bezeichnungen d. einzelnen Dichtungsarten, Diss. Heidelberg 1895; F. J. A. DAVIDSON, Über d. Ursprung u. d. Gesch. d. franz. Ballade, Diss. Lpz. 1900; E. STENGEL, Romanische Verslehre, in: G. Groeber, Grundriß d. romanischen Philologie II/I, Straßburg 1902; L. E. KASTNER, Histoire des termes techniques de la versification frç., Rev. des langues romanes XLVII, 1904; H. CHATELAIN, Recherches sur le vers frç. au XV[e] siècle, Paris 1908; H. N. MACCRACKEN, King James' Claim to Rhyme Royal, Modern Language Notes XXIV, 1909; E. HOEPFFNER, Die Balladen d. Dichters Jehan de le Mote, Zs. für romanische Philologie XXXV, 1911; DERS., Oeuvres de G. de Machaut II, Paris 1911; DERS., Virelais et ballades dans le chansonnier d'Ox-

ford Douce 308, Archivum romanicum IV, 1920; DERS., Les poésies lyriques du Dit de la Panthère de Nicole de Margival, Romania XLVI, 1920; H. L. COHEN, The Ballade, New York 1915; FR. GENNRICH, Rondeaux, Virelais u. Balladen I/II (Ges. für romanische Lit. XLIII u. XLVII), Dresden 1921 bzw. Göttingen 1927; Bd. III: Das altfranz. Rondeau u. Virelai im 12. u. 13. Jh. (Summa Musicae Medii Aevi X), Langen 1963; O. RITTER, Die Gesch. d. franz. Balladenformen, Diss. Halle 1924; A. JEANROY, Les origines de la poésie lyrique, Paris 1925; DERS., La poésie lyrique des troubadours, Paris 1934, II, 341 ff.; W. APEL, The french secular music of the late fourteenth cent., AMl XVIII/XIX, 1946/47; DERS., French Secular Music of the Late Fourteenth Cent., Cambridge, Mass. 1950, 5 ff.; DERS., Rondeaux, Virelais and Ballades in the French 13th Cent. Song, JAMS VII, 1954, 121-130; G. LOTE, Histoire du vers frç., Paris 1951; W. SUCHIER, Franz. Verslehre auf historischer Grundlage, ²bearb. von R. Baehr, Tübingen 1952; G. REANEY, G. THIBAULT u. FR. LESURE, Art. Chanson, MGG II, 1952; G. REANEY, Concerning the origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms, MD VI, 1952; DERS., A Chronology of the Ballades, Rondeaux and Virelais set to Music by G. de Machaut, MD VII, 1953; DERS., Fourteenth Cent. Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut, ibid.; DERS., Guillaume de Machaut, lyric poet, ML XXXIX, 1957; DERS., The poetic Form of Machaut's Works, I: The Ballades, Rondeaux and Virelais, MD XIII, 1959; DERS., The Development of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Hale to Guillaume de Machaut, Fs. Fellerer, Regensburg 1962; A. MACHABEY, G. de Machaut, Paris 1955, I; A. B. FRIEDMAN, The Late Mediaeval Ballad and the Origin of Broadside Balladry, Medium Aevum XXVII, 1958; O. JODOGNE, La ballade dialoguée dans la lit. frç. médiévale, in: Fin du Moyen Age et Renaissance, Fs. Guiette, Antwerpen 1961; G. OURY, Art. Ballade, Dict. des lettres frç. IV, Paris 1964; D. POIRION, Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, Paris 1965; N. WILKINS, One Hundred Ballades, Rondeaux and Virelais from the Late Middle Ages, Cambridge 1969; DERS., The late mediaeval French lyric: With music and without, in: Musik u. Text in d. Mehrstimmigkeit d. 14. u. 15. Jh. (Göttinger musikwiss. Arbeiten X), Kassel usw. 1984; U. GÜNTHER, Zitate in franz. Liedsätzen d. Ars nova u. Ars subtilior, MD XXVI, 1972; F. A. GALLO, Art. Ballata, HmT (1980); W. ARLT, Aspekte d. Chronologie u. d. Stilwandels im franz. Lied d. 14. Jh., Forum musicologicum III, 1982.

Belegübersetzungen: Gebhard Graf, Freiburg i. Br.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1986

Ballade (Neuzeit)

engl. ballad (seit dem späten 14. Jh.), über franz. ballade (wohl seit spätestens 1228) aus prov. balada Tanzlied (?; seit um 1200; →*Ballade (Mittelalter)*); dtsch. Ballade (seit 1765). Kommt möglicherweise schon prov. balada (wie wohl auch ital ballata; →*Ballata (Trecento)*) erst nachträglich zur Bedeutung Tanzlied, so wird franz. ballade überhaupt nicht im Sinne von Tanzlied gebraucht, sondern bezeichnet zunächst ein in der Regel refraingebundenes Liebeslied, das sich noch vor der Übernahme ins Engl. zu einer der „festen Formen" (formes fixes) und Hauptgattungen der gesungenen und gesprochenen franz. Lyrik verfestigt (→*Ballade (Mittelalter)* III.). In England wird diese Form hinsichtlich des Zwanges zum Durchreimen aller Strophen, hinsichtlich der Strophenzahl und hinsichtlich der Ausdehnung des Envoys gelockert, wonach als wesentlich nur noch die Strophenform gilt und die Bezeichnung ballad auch auf die einzelne Strophe und auf ganze epische Gedichte in der Balladenstrophe angewandt wird (→*Ballade (Mittelalter)* IV.). Doch setzt sich ballad im neuzeitlichen Sinn von diesen Wortbegriffen ab (siehe anschließend). — Wenn manche Autoren angesichts der Tatsache, daß die ballad im neuzeitlichen Sinn nicht selten ein Tanzlied ist, die Bezeichnung ballad auf ballare tanzen zurückführen (siehe unten III. (2)), so nicht aufgrund eines gesicherten Wissens vom Ursprung der Sache, sondern aufgrund einer stets naheliegenden etymologischen Spekulation.

I. Seit dem späteren 15. Jh. wird engl. ballad im Sinne von Lied gebraucht. Das Wort bezeichnet
(1) drei oder zweistimmige Sätze,
(2) höfische Liebeslieder,
(3) geistliche Lieder (die häufig Kontrafakta von weltlichen sind) und
(4) Lieder im weitesten Sinn.

II. Im Laufe des 16. Jh. sinkt die ballad sozial und künstlerisch zum Gassenhauer ab: Durch ihre drucktechnische Vervielfältigung wird sie
(1) Ware und
(2) Medium für Propaganda jeglicher Art.
(3) Sie kann auch ein Tanz sein.
(4) Ballad bezeichnet nicht selten eine Jigg (im Sinne von Singspiel).

III. Im 17. und 18. Jh. beginnen alte und volkstümlich gewordene ballads als Traditionsgut betrachtet zu werden, was zum Begriff der popular ballad führt. Das diesbezügliche Interesse ist ein
(1) antiquarisch-historisches und
(2) ästhetisches (Klassizismus).

IV. Seit 1765/66 wird ballad/Ballade synonym mit Romanze im Sinne von erzählendes Lied gebraucht — so wird
(1) der poetische Begriff Ballade bestimmt. (a) Im 18. Jh. bezeichnet Ballade meist das seriöse erzählende Lied. (b) Als ein wesentliches Gattungsmerkmal der Ballade gilt bei Bürger der Volkston. (c) Seit Goethe wird die Ballade als Verbindung von lyrischer, epischer und dramatischer Darstellungsweise charakterisiert.
(2) Als musikalischer Begriff beinhaltet Ballade zunächst (a) die Gestalt eines Strophenliedes, dann (b) Durchkomposition.

V. Seit Mitte des 19. Jh. bezeichnet Ballade auch eine eigene Gattung von „Concert-Musik" oder „Concert-Gesang".

VI. Seit den 1830er Jahren wird Ballade auch als Bezeichnung für Instrumentalstücke gebraucht.

I. Seit dem späteren 15. Jh. wird engl. ballad im Sinne von Lied gebraucht, wobei — zumal im Vergleich mit dem älteren Wortgebrauch (→*Ballade (Mittelalter)* IV.) — der mus. Anteil besonders wichtig ist.
Daß der heutige Wortgebrauch von Ballade auf engl. ballad zurückzuführen ist, wird zu Recht allgemein angenommen. Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß ballad als Bezeichnung für das in Einblattdrucken (broadsides) verbreitete Lied von ballad als Bezeichnung für meist mehrstrophige Gedichte in der Tradition der von England adaptierten franz. Ballade abzuleiten ist. Doch wie, bedarf noch der Klärung. Friedman meint, daß das broadside-Lied ballad heiße, weil die frühesten broadside-Lieder durch ihre Strophenform häufig ballads im älteren Sinn gewesen seien (1958, 107 ff.). Letzterer Tatbestand ist nicht zu leugnen; doch überzeugt diese Erklärung nicht. Denn die Bezeichnung ballad geht nicht erst im Bereich des broadside-Liedes auf Gebilde über, die besagte Strophenform nicht verwenden. Vielmehr wird der Terminus ballad schon seit dem frühen 15. Jh. vielfach ohne Rücksicht auf die sonst mit ihm angesprochene Strophenform gebraucht, und zwar sowohl in der berichtenden Versdichtung als auch in der Lyrik im engeren Sinn; ersteres z.B. in den Titeln von *A balade made in the same King* (sc. zur Krönung Heinrichs VI., 1429, ed. Th. Wright, *Political Poems and Songs relating to Engl. History* II, London 1861, 146-148) und von J. Skeltons *A balade of the Scotysshe Kyng* (1513; abgedruckt z.B. in *The Common Muse*, London 1957, 32 f.): beide Gedichte schreiten in Paarreimen fort (die in den Skelton-Ausgaben von Dyce [London 1843, I, 182 ff.] und Henderson [London u. Toronto 1931, 164 ff.] allein berücksichtigte spätere Fassung *Against the Scots* weist sogar wechselnde Metren auf). Im Bereich der Lyrik im engeren Sinn ist der in Rede stehende Wortgebrauch spätestens seit J. Shirley (Hs. Add. 16165, nach 1456) belegt: das von ihm als *Amerous balade by Lydgate that hathe loste his thanke of wymen* (f. 253') bezeichnete Gedicht (ed. H. N. MacCracken, *The Minor Poems of John Lydgate* II, 424 ff.) besteht aus einem vorangestellten gereimten Verspaar (AA) und 23 Dreizeilern je aus Paarreim und durchgereimter Schlußzeile (bbA); und die *Balade made of Isabelle Countasse of Warr', and lady Despenser by Richard Beauchamp Eorlle of Warrewyk* [1401-1439] (f. 245b; ed. H. N. MacCracken, Publ. of the Modern Language Association XXII, 1907, 605 ff.) be-

steht — entgegen der Anordnung des Herausgebers — aus 15 Strophen zu 3 gereimten vierfüßigen und einem zweifüßigen Vers, der jeweils den Reim für die folgende Strophe vorgibt ($a_4a_4a_4b_2$, $b_4b_4b_4c_2$, $c_4c_4c_4d_2$ usw.), und einer ebenfalls auf den vorausgehenden Zweifüßer gereimten vierfüßigen Schlußzeile. Eine ähnliche Anlage weist die Klage des eingekerkerten und seinem Tod entgegensehenden A. Woodwille (1483) auf, die von J. Ross (gest. 1491) als „unum Balet in Anglicis" bezeichnet wird (*Historia Regum Angliae*, ed. Th. Hearne, Oxford [1716] 1745, 213): sie besteht aus fünf Strophen aaabaaab, wobei b jeweils zum a der folgenden Strophe wird. Diese sind in R. Fairfax' 3st. Vertonung durchkomponiert (ed. J. Stevens, *Musica Britannica* XVIII: *Music at the Court of Henry VIII*, London 1962, 90). Ähnlich besteht die „balet", die 1498 zu Prinz Arthurs Einzug in Coventry gesungen wurde (abgedruckt bei H. Craig, *Two Coventry Corpus Christi Plays*, London 1957, 118), aus drei Strophen aaabcccb (nicht aus 6 Vierzeilern, wie bei C. Brown u. R. H. Robbins, *The Index of Middle Engl. Verse*, New York 1943, *Suppl.*, Lexington 1965, angegeben). Formal verwandt und von gleicher Funktion sind auch die zwei „ballads", die ein „qwyre of syngyng men and children" beim Empfang Anna Boleyns in London anläßlich ihrer Krönung 1533 vortrug (*Versis and dities made at the coronation of quene Anne*, ed. Fr. J. Furnival, *Ballads from Manuscripts* I [The Ballad Society I. u. II.], London 1868-72, 390 f. u. 397 f.).

Auch die Singbarkeit wird nicht erst in der Entwicklung der broadside-ballad zu einem wesentlichen Bestandteil des Begriffs ballad. Vielmehr wird der Terminus ballad schon früher im Sinne von (zu singendes) Lied verwendet und erklärt sich die Bezeichnung des broadside-Liedes aus diesem Wortgebrauch. Freilich bleibt die Frage, wie es zur Bedeutung Lied kommt. Hier ist nun in der Tat anzunehmen, daß ballads im älteren, an die Strophenform gebundenen Sinn gesungen wurden — davon ist seit Chaucer immer wieder die Rede — und daß — obwohl so gut wie keine Musik überliefert ist und das singbare Repertoire erst noch zu bestimmen wäre — das Merkmal der Bestimmung für den Gesang das der Strophenform überwog.

(1) Was den Anteil der Musik betrifft, bildet sich für die ballad des späteren 15. und früheren 16. Jh. hinsichtlich des künstlerischen Anspruchs ein ähnliches Verhältnis zwischen Text und Musik heraus, wie es in der franz. Chanson des 15. Jh. besteht. Dies belegen DREI- ODER ZWEISTIMMIGE SÄTZE wie Heinrichs VIII. 3st. Strophenlied *Passetyme with good companye* (ed. J. Stevens, *Musica Britannica* XVIII, 10 f.), das in Ms. Ritson A. f. 141 als *The Kyngis Balade* bezeichnet ist. Als „balates" sind dieses und das ebenfalls 3st. Lied *I love unlovydde* (ed. J. Stevens, loc. cit. 92 ff.) auch in einer Aktennotiz angesprochen, die auf eine Predigt vor dem König in Newhall im März 1521 Bezug nimmt:

Letters and Papers III/1, Nr. 1188: Mr. Almoner, in hys sermone broght in the balates of *Passetyme with goode companye* and *I love unlovydde*.

3st. Lieder sind auch *A Ballet of ye deth of ye Cardinal* and *A lytyll ballet made of ye yong dukes grace* (um 1530 in das der Ripon Cathedral Library gehörende Exemplar von Gersons *De consolatione theologiae* [1488] eingetragen; siehe J. Stevens [1961] ²1979, Nr. 61 u. 145). Ausdrücklich eine 2st. balet singen laut Regieanweisung die Titelhelden (allegorische Figuren) des Stückes

Wealth and Health (1554?): Here entreth Welth, and Helth, syngyng together a balet of two partes (zit. nach Baskervill 1929, 79).

Wie sehr die Musik zur Hauptsache an der Ballade geworden ist, zeigt sich im Gebrauch des Kompositum ballad book: aus einem ballad book will der Sprecher eines Abschnittes von J. Skeltons Satire *The Bouge of Court* (wohl 1498) nach Noten zu singen lernen:

For on the book I cannot sing a note. / Would to God it would please you some day / A ballad book before me for to lay, / And learn me to sing re mi fa sol! (ed. Henderson, 47); bei dem „balet book limned [illuminiert]", für das Heinrich VIII. Dr. Fairfax bezahlt (*The King's Book of Payments*, Jan. 1519; zit. nach J. Stevens [1961] ²1979, 283), handelt es sich zweifellos um eine Musikhs. in der Art der erhaltenen; möglicherweise war auch das 1440/41 als „unum librum rubium de balads" und 1458 als „j librum vocatum unum Balettboke" vererbte Buch (es handelt sich wohl um ein- und dasselbe; *Testamenta Eboracensia*, ed. J. Raine, Surtees Society: Publications XXX, 1855, 80 u. 213; zit. nach *Middle Engl. Dictionary* I [Ann Arbor 1954]) notiert, womit der in Rede stehende Wortgebrauch von ballad erstaunlich weit zurückzuverfolgen wäre.

Als Ganzes stellt die teilweise zit. Skeltonstrophe das Musizieren der Gebildeten, für welches das ballad book charakteristisch ist, dem Gesang der Ungebildeten gegenüber, der als Singen zur (fidelartigen) „rote" (der tavern minstrels) und „fellowship" (Geselligkeit; geselliger Gesang?) charakterisiert ist:

Princess of youth can ye sing by rote? / Or *Shall I sail with you?* a fellowship assay? / For on the book ... (siehe oben; *Princess of youth* ist als 3st. Satz in Hs. Escorial IV.a.24 [wohl Neapel, 1460er Jahre] überliefert [ed. M. Bukofzer, *The First Engl. Chanson on the Continent*, ML XIX, 1938, 119; D. Fallows erkennt im Text eine Strophe aus Lydgates *Temple of Glas* (um 1420; ed. J. Schick, Early Engl. Text Society. Extra Series LX, 40) und führt die nur zum kleinen Teil textierte überlieferte Musik überzeugend auf die Form der Lydgateschen Strophe zurück (*Words and music in two Engl. songs of the mid-15th cent.: Charles d'Orléans and John Lydgate*, Early Music V, 1977, 41); doch deutet das wie auch immer verunstaltete Textincipit der Musik, dem das Skeltonzitat ziemlich nahekommt, auf eine Kontrafaktumbeziehung zur Lydgateschen Strophe hin; zum Zitat bei Skelton siehe auch N. C. Carpenter, *John Skelton*, New York o.J., 116 f.]; ob ironischerweise dieser Satz oder aber eine volkstümliche Fassung der Melodie gemeint ist, steht dahin; *Shall I sail with you?* ist bisher nicht nachgewiesen, nur Lieder mit anklingendem Incipit [siehe Dyce II, 112]).

Die gleiche Gegenüberstellung findet sich ausführlicher in J. Rastells *Interlude of the Nature of the Four Elements* (wohl 1519/20 [A. H. King, *An Engl. Broadside of the 1520s*, Fs. J. Westrup, Oxford 1975, 19 ff.]), einem Stück mit allegorischen Figuren. Humanyte schlägt Yngnoraunce vor, eine „lusty balet" zu singen; aber dieser verachtet jeglichen pricksong (Mensuralgesang; ein solcher ist also die balet). Als Humanyte auf die kirchliche Mensuralmusik hinweist, bezweifelt Yngnoraunce deren Gottgefälligkeit, weil der Vorrang melismatischer Silbenaussprache (diese wird karikiert) vor syllabischer nicht einzusehen sei, und schlägt vor, einen song über Robin Hood zu singen. Humanyte willigt ein („Nun denn, ein geselliger Gesang [felleship], laß uns ihn hören!") und muß den Bordun dazu singen („Downe,

downne..."). Yngnoraunces Gesang lehnt sich formal an die heute so genannte popular ballad an und beginnt wie *The Geste of Robyn Hode* (mehrere gedruckte Fassungen bis 1518), erweist sich dann aber als Nonsens und Parodie auf die heute so genannte popular ballad:

(Humanyte:) Then let us some lusty balet syng. / (Yngnoraunce:) Nay, syr, by the hevyn kyng, / For me thynkyth it servyth for no thyng / All suche pevysh prykyerid song. / (H.:) Pes, man, pryksong may not be dispysed, / For therwith God is well plesyd, / Honowryd, praysyd, and servyd / In the churche oft tymes among. // (Y.:) Is God well pleasyd, trowst thou, therby? / Nay, nay, for there is no reason why, / For is it not as good to say playnly / „Gyf me a spade" / As, „Gyf me a spa-ve-va-ve-va-ve-vade"? / But yf thou wylt have a song that is good, / I have one of Robyn Hode. / The best that ever was made. // (H.:) Then, a feleshyp, let us here it. / (Y.:) But there is a bordon, thou must bere it, / Or ellys it wyll not be. / (H.:) Than begyn and care not for me. / (sings:) Downe, downe, downe, downe, etc. // (Y. sings:) Robyn Hode in Barnysdale stode / And lent hym tyl a mapyll thystyll, / Than cam our lady and swete Saynt Andrewe, / Slepyst thou, wakyst thou Geffrey Coke? // A hundred wynter the water was depe / ... (*Three Rastell Plays*, ed. R. Axton, Cambridge usw. 1979, 66 f.: 1375-1400);
von „prycked balades" ist auch in *The Boke of Mayd Emlyn* (um 1520) die Rede: I trowe thou jalouse be / Bytwene my cosyn and me, / That is called syr Sym; / Thoughe I go often thyde, / We do nought togyder, / But prycked balades synge. / And I so cunnynge be / The more worshyp is to the, / Gyuynge thanke to hym: / For he me fyrste taught, / So I may cunnynge caught / Whan I wente a brosshynge (ed. W. C. Hazlitt, *Remains of the Early Popular Poetry of England* IV, London 1866, 84: 28-39).

Der Demonstration des Gesanges der Ungebildeten geht eine solche der balet (wie wir jetzt sagen dürfen) voraus: Tänzer, die von Sensual Appetite angeführt werden, singen als Aufforderung zur Rekreation einen 3st. Gesang („Tyme to pass with goodly sport"), der eine Parodie von Heinrichs VIII. Gesang *Adieu! madame et ma maitresse* (ed. J. Stevens, *Musica Britannica* XVIII, 13) ist. Yngnoraunce dankt nur lau und beklagt banausischerweise, daß kein mynstrell beteiligt war (Sensual Appetyte widerspricht und demonstriert, daß man auch ohne mynstrell tanzen kann; doch diesmal vermißt auch Humanyty mynstrells. Während Sensual Appetyte und seine Tänzer solche holen gehen, kommt es zur schon zit. Szene):

Interlude: (The Dauncers and Sensual Appetite enter and sing:) Tyme to pass with goodly sport, / our sprytys to revyve and confort, / to pipe, to singe, / to daunce, to spring, / with pleasure and delyte, / folowing sensual apetyte. // (Y.:) I can you thank, that is done well. / It is pyte ye had not a mynstrell / For to augment your solas (loc. cit. 63-65: 1319-1327).

Auf das Gewicht der Musik in der Ballade deuten auch Berichte, wonach sie auf Instrumenten gespielt wird. So berichtet J. Younge außer von 2- bzw. 3st. gesungenen auch von einer auf dem Clavichord gespielten und vom Spieler mitgesungenen sowie von einer durch Mynstrells of Musyke instrumental dargebotenen Ballade (die erste dieser Stellen bezeugt zugleich das ballad-Singen als höfischen Umgang miteinander und Mittel der Beziehungsaufnahme):

The Fyancells of Margaret, eldest Daughter of King Henry VIIth to James King of Scotland... written by John Younge (1503): Apon the said Clarycorde Sir Edward Stannely playd, and sange therwith, wiche the Kynge commended right much. And incountynent hee called a Gentylman of hys that colde synge well, and mayd them synge togeder, the wiche accorded varey well. — Afterward the said Sir Edward Stannely and two of hys Servaunts sange a Ballade or two, wherof the Kynge gave hym good Thaunke (ed. J. Leland, *De Rebus Britannicis Collectanea*, London 1774, IV, 284);
After the sayd Soupper was doon, they communed togeder lastyng the Playing of a Ballade of the Mynstrells of Musyke (285).

Deuten die bisher angeführten Wortbelege auf Gewicht und Kunstcharakter der Musik einer ballad, so kann das Wort ballad gleichwohl auch speziell den Text meinen wie anscheinend an folgender Stelle aus Hollinsheds Biographie Heinrichs VIII. Diese nimmt zweifellos auf Gebilde wie *The Kingis Balat* (vgl. oben) und die anderen als balet bezeichneten 3- oder 2st. Sätze Bezug; doch bleibt es auffällig, daß Hollinshed von „setting of songs, and making of ballades" spricht. Da songs und ballades kaum verschiedene Gattungen sind, ist wohl anzunehmen, daß zwei Aspekte einer und derselben Gattung gemeint sind: mit „setting of songs" das Vertonen, mit „making of ballades" das Dichten:

[Henry] exercised himselfe dailie in shooting, singing, dansing, wressling, casting of the barre, plaieing at the recorders, flute, virginals, in setting of songs, and making of ballades (zit. nach Chappell 1893, I, 41).

Eine solche Trennung von kompositorischem und poetischem Akt ist dagegen für die Ausgabenbuchungen Heinrichs VII. kaum anzunehmen, die Zahlungen „for making a song", „making a Masse", „making of ballades", „setting a carol" und „for a songe" verzeichnen (zit. nach Chappell I, 34); freilich ist auch nicht auszuschließen, daß besagte „ballads" unvertont oder rein literarisch waren. Kaum zweifelhaft ist aber der vorwaltend mus. Charakter der in folgenden Belegen angesprochenen ballads:

Accounts of the Lord High Treasurer of Scotland I, 184 (2.1.1491): Three men sung a ballad to the king (zit. nach Baskervill 1929, 29);
Household of Princess Mary vom 30.9.1522, in: *Letters and Papers* III/2, Nr. 2585: Rewards to John Senton and others clerks of the college of Windsor, for singing before the Princess divers baletis, &c. on Christmass Day [=25.12.1521].

Hingegen steht dahin, ob in Th. Moores Dictum „Than have we well walked after the balade ‚The farther I go the moore behynde'" (*A Dialogue of Heresyes*, 1528, in: *Works* 177/1) balade Sprichwort meint (wie das *Oxford Engl. Dictionary* annimmt) oder die mit dem zit. Vers beginnende (Balladen-)Strophe von J. Halshem (frühes 15. Jh., abgedruckt bei J. Stevens [1961] [2]1979, 352) oder das (ebenfalls als ballad anzusprechende) zwölfstrophige Gedicht *Tyed with a line*, in das J. Lydgate Halshems Strophe einbezogen hat (ed. H. N. MacCracken, *The Minor Poems of John Lydgate* II, 832-34), oder W. Newarks 2st. Vertonung von Halshems Strophe (Ms. Fayrfax Nr. 1; ed. J. Stevens, *Musica Britannica* XXXVI: *Early Tudor Songs and Carols*, London 1975, 24 f.); auch diesen Satz könnte Moore durchaus gemeint haben.
Erst 1565 ist für W. Grays berühmtes Lied *The hunt is up*, auf dessen Melodie J. Hogon 1537 ein politisches

Lied „with a crowd or a fyddyll" sang (womit er gegen einen Erlaß von 1533 [vgl. unten, II. (2)] verstieß) und dessen Strophenform als „ballad metre" schlechthin bezeichnet wird (vgl. Pattison [1948] 1970, 77), die Benennung ballett belegt: W. Pickering bezahlte 4d (wohl denarii) für die Lizenz zum Druck von „a ballett intituled The hunt ys up" (*Registers of Stationers' Company*, 129; zit. nach Chappell I, 87);

vgl. G. Puttenham, *The Arte of Engl. Poesie* (1589) I, 8: And one Gray what good estimation did he grow vnto with the same king Henry, and afterward with the Duke of Sommerset Protectour, for making certaine merry Ballades, whereof one chiefly was, The hunte is vp, the hunte is vp (ed. Gl. D. Willcock u. A. Walker, Cambridge 1936, 17).

Ebenso ist erst in R. Lanehams Brief über Captain Cox (1565) das Lied *By a bancke as I lay*, das zweimal 1st. und einmal 4st. überliefert ist, als „ballet" oder als „song" bezeichnet (Chappell I, 46). Dieses Lied wird in J. Hookers *Life of Sir Peter Carew* (um 1575) sowie in Th. Ravenscrofts *Deuteromelia* (1609; Quelle des 4st. Satzes) als „Freemen's Song" (= Three-men's song, d.h. ein 3st. geselliges Lied) bezeichnet.

(2) Als „ballads" sind im späteren 15. und im 16. Jh. nicht selten HÖFISCHE LIEBESLIEDER angesprochen, so von Dunbar (1465?-1530?), der am schottischen Hofe tätig ist, von Elyot, der die häufige Nennung von Venus und Bacchus in den höfischen Liedern beklagt, und Gascoigne, der die ballad als die für Liebeslyrik am besten geeignete Gattung bezeichnet, wohingegen Puttenham, um den gesamten Bereich der (selbstverständlich zum Instrument gesungenen!) Lyrik abzudecken, allgemeiner von ballads of pleasure spricht.

W. Dunbar: And to dame Venus lufis mychti quene / Thay sang ballettis in lufe as was the gyse / With amourouse notis lusty to devise / As thay that had lufe in thair hertis grene (ed. J. Kinsley, *The Poems of W. Dunbar*, Oxford 1979, 32);
And eviry one of thir in grene arayit / On harp or lute full merily thai playit / And sang ballettis with michty notis clere; Ladyes to dance full sobirly assayit (33);
Sir Th. Elyot, *The Boke named The Gouvenour* (1531): I wolde to god those names [sc. Venus u. Bacchus] were nat at this day used in balades and ditties in the courtes of princes and noble men, where many good wittes be corrupted with semblable fantasies, whiche in better wise employed mought haue bene more necessarye to the publike weale and their princes honour (ed. H. H. St. Croft, London 1883, I, 210 f.; ähnlich klagt W. Baldwin über „the baudy balades of lecherous love that commonly are indited and sung of idle courteyers in princes and noblemens houses" [*Canticles or Ballades of Salomon phraselike declared in Englysh Metres*, 1549, Widmung; zit. nach Pattison, 33]);
G. Gascoigne, *Certayne notes of Instruction concerning the making of Verse or Rhyme in English* (1575): Ballades are beste of matters of love (ed. J. W. Cunliffe, *The Works of G. Gascoigne*, Cambridge 1907-10, I, 473);
G. Puttenham, *The Arte of Engl. Poesie* (1589): Others who more delighted to write songs and ballads of pleasure, to be song with the voice, and to the harpe, lute, or citheron & such other musical instruments, they were called melodious Poets (melici) or by a more common name Lirique Poets (ed. Gl. D. Willcock u. A. Walker, Cambridge 1936, 25).

(3) Der erotische Charakter dieser ballads wird von reformatorischen Kirchenmännern als schlüpfrig, eitel und unziemlich abgelehnt, was aber nicht die Bezeichnung ballad betrifft; diese wird vielmehr auch auf GEISTLICHE LIEDER angewandt, die ja zum großen Teil Kontrafakta weltlicher Lieder sind:

M. Coverdale, *Goostly Psalmes and Spirituall Songes* (1539), *To the boke*: Geue them occasyon . . . to make theyr songes of the Lorde / That they may thrust under the borde / All other ballettes of fylthynes / . . . Teach them to synge ye commaundements ten / / And other ballettes of Gods glorye (ed. G. Pearson, *Remains of M. Coverdale*, Cambridge 1846, 534);
J. Day, *Psalter* (1563): Medius of the whole psalmes in four parts, whiche may be song to all musicall instrumentes, set forth the encrease of vertue: and the abolishyng of other vayne and triflying ballades (zit. nach M. C. Boyd, *Elizabethan Music and Mus. Criticism*, [Philadelphia 1940] ²Westport, Connecticut 1973, 53);
W. Daman, *The Psalmes of David in Engl. meter . . . to the use of the godly Christians for recreatying them selves, in stede of fond and unseemely ballades* (London 1579);
The Gude and Godly Ballatis (1567) enthalten eine Kontrafaktur (moralization) des Liedes „My love sche morneth", das in einem 3st. kanonischen Satz von W. Cornish in Henry VIII's MS (um 1515) vorliegt (ed. J. Stevens, Musica Britannica XVIII, 23) und von dem eine Kontrafaktur von J. Gwynneth 4st. bearbeitet wurde (*XX Songes*, 1530; erhalten nur der Baß); die Ausgaben von 1578 und 1600 sind betitelt *Ane compendius buik of godly and spirituall sangis, collectit out of sundrye uther Ballatis changeit out of prophaine sangis in godly sangis, for auoyding of sin and harlatry, with augmentation of sundry gude and godly ballattis not outerit in the first Edition*; der 2. Teil beginnt: Heir endis the Spirituall Sangis and beginnis the Psalms of David with uther new pleysand Ballatis as after followes. Translated out of Enchiridion Psalmorum to be sang;
in H. Medwalls Interlude *Nature* (um 1500?, gedruckt zw. 1530 u. 1534) fordert eine Regieanweisung, zum Schluß des 2. Teils „some goodly ballet" singen zu lassen (ed. M. E. Moeslein, *A Critical Edition of the Plays of H. Medwall*, Diss. Chapel Hill 1968, Ann Arbor 1969, 330).

(4) Überhaupt wird ballad im 16. Jh. als Bezeichnung für LIEDER IM WEITESTEN SINN gebraucht. So spricht M. Coverdale von den biblischen *Cantica canticorum* als „Salomon's Ballettes called Cantica canticorum" (*Engl. Bible*, 1535), und von W. Baldwin ist eine Sammlung *Canticles or Ballades of Salomon phraselike declared in Englysh Metres* (1549) überliefert. Bei G. Puttenham begegnet der Ausdruck ditty or ballade zur Bezeichnung von strophischen Gedichten mit oder ohne Refrain, wobei ballade für die lyrische und gesungene Art stehen dürfte:

Arte of Engl. Poesie (1589): And as there is in euery staffe, band, giuen to the verses by concord more or lesse busie: so is there in some cases a band giuen to every staffe, and that is by one whole verse running alone throughout the ditty or ballade, either in the middle or end of euery staffe. The Greekes called such vncoupled verse Epimonie, the Latines Versus intercalaris (89f.).

Eine Art von Strophenlied (die unterschieden ist von carol, song und round or virelay) bezeichnet ballad im ersten der folgenden Zitate, eine Gattung der Lyrik im zweiten und Lieder in einem etwas allgemeineren Sinn im dritten und vierten:

Of eleuen or twelue I find none ordinary staues vsed in any vulgar language, neither doth it serue well to continue any historicall report or ballade, or other song: but is a dittie of it self, and no staffe, yet some moderne writers haue vsed it but very seldome. Then last of all haue ye a proportion to be vsed in the number of your staues, as to a caroll and a ballade, to a song, & a round, or virelay. For to an historicall poeme no certain number is limited, but as the matter fals out: also

a distick or couple of verses is not to be accompted a staffe, but serues for an continuance as we see in Elegie, Epitaph, Epigramme or such meetres, of plaine concord not harmonically entertangled, as some others songs of more delicate musicke be (66);
delicate deuises, odes, songs, elegies, ballads, sonets and other ditties (45);
ioyfull songs and ballads... called... Genethliaca (49 f.);
ballades of praise called Encomia (44).

Besonders vielseitig ist der Wortgebrauch bei G. Bannatyne (vgl. Shire 1969, 11 ff.): seine Hs. (1568) als Ganzes ist laut dem Schluß des 4. Teils ein „ballat buke" (*Ane Ballat Buik* lautet auch der Titel einer Abschrift), wobei ballat als Bezeichnung für alles, was in Versen abgefaßt ist, dient. Der erste Teil enthält „ballatis of theologie", nämlich u.a. *Ane ballat of the creatioun of the world, man, his fall and redemptioun made to the tone of the bankis of helecon* [ein Lied auf eine Tanzmelodie von Sir R. Maitland; hierzu Shire, 34 ff.], sieben „Ballatis of the nativitie of chryste" (Weihnachtslieder, die im Explicit auch als cantilenae bezeichnet werden). Es folgen „ballatis of luve", unterteilt in „songis of luve", „Contemptis of luve and evill wemen" (auch „ballatis of remedy of luve and to the reproche of evill wemen"), „Contemptis of evill fals vicius men" und „balletis detesting of love and lichery" (80 Stücke von Chaucers „song of Troylus" über Henryson und Dunbar bis zu A. Scott; das meiste im Stil der Zeit von Jakob V. und gesungen).

II. Im Laufe des 16. Jh. sinkt die ballad sozial und künstlerisch zum GASSENHAUER ab.

(1) Diese Entwicklung wird eingeleitet durch die anscheinend um 1520 einsetzende drucktechnische Vervielfältigung von ballads, die sich offenbar bald als höchst gewinnträchtig erweist und durch welche die ballad zur WARE wird. Noch kaum an eine breite Kundschaft wendet sich ein nur fragmentarisch erhaltenes, wohl zw. 1519 u. 1528 von J. Rastell (vgl. oben, I. (1)) gedrucktes Blatt mit einem 2- oder 3st. Strophenlied (Klage eines verlassenen Liebhabers; erhalten sind musikalisch Teile des Tenors mit den entsprechenden Teilen der ersten Strophe und textlich die vier letzten Strophen; siehe A. H. King, *An Engl. Broadside of the 1520s*, Fs. J. Westrup, Oxford 1975, 19 ff.); dazu ist dieser Druck (der als der früheste Notendruck in England gilt) zu anspruchsvoll (die späteren broadsides begnügen sich mit der Angabe der Melodie, nach der die ballad zu singen ist). Aber schon um 1525 ist von einer großen Nachfrage nach ballad-Drucken die Rede. Im Dialog eines Druckers (des Autors) mit seinem Kunden fragt letzterer nach Druckerzeugnissen, darunter nach bestimmten balads, worauf ersterer klagt, daß nur solche wertlosen Sachen begehrt seien, während Bücher über Tugend sich kaum absetzen ließen:

R. Copland, *The seuen sorrows that women haue when theyr husbandes be deade* („a prety geest in ryme", um 1525), Prolog: (Quidam:) Haue ye the balade called maugh murre / Or bony wenche, or els go from my durre / Col to me, or hey downe dery dery / Or a my hert, or I pray you be mery. / (Copland:) Thus if our heades forged were of brasse / yet shoulde we wexe as dulle as any asse / And al of baggage nought worthe in substaunce / But bokes of vertue haue non vtteraunce (zit. nach F. C. Francis, *R. Copland: Sixteenth-Cent. Printer and Translator*, Glasgow 1962, 18; von den genannten balads ist *maugh murre* unbekannt, *bony wench* vielleicht mit *Bonny Nell* [Chappell II, 23 f.] verwandt, *go from my durre* wohl identisch mit *Go from my window* [Chappell I, 146 f.; Sätze von Morley und Manday im *Fitzwilliam Virginal Book*], *Col to me* identisch mit *Colle to me the rysshys grene* [Stevens Nr. 71, Chappell I, 38 f.; zwei 1st. Überlieferungen in Ms. Royal Appendix 58], *Hey downe dery dery* möglicherweise mit Stevens Nr. 77 und *a my hert* wohl mit Stevens Nr. 13 oder 14 gleichzusetzen, während *I pray you be merry* vielleicht mit *I pray you, come kyss me / My lytle prety mopse* [15. Jh.] zusammenhängt).

Wohl mit Blick auf diese Nachfrage veröffentlicht R. Pynson um 1526 fünf aus Skeltons Frühzeit stammende, in den achtziger Jahren des 15. Jh. entstandene Gedichte in einem 4-Blatt-Druck mit dem Titel *Here folowythe dyuers Balettys and Dyties solacyous, deuysed by Master Skelton, Laureat.* (wobei sich die Bezeichnung balett wohl vor allem auf das erste Lied bezieht, in dem rimeroyal-Strophen mit einem burden [= Refrain] alternieren). Typisch für verkaufsorientierte Betitelungen sind Epitheta wie proper new (z.B. *Two propernue Ballates*, um 1530/40, ed. J. P. Colliers, *Broadside Black-Letter Ballads*, London 1868, Nr. 1) und lewd (von laicus, einfach). Auf die Einträglichkeit des ballads-Dichtens und -Verkaufs weisen Marias der Katholischen Erlaß gegen „books, ballads, rhymes, and treatises... set out by printers and stationers, of an evil zeal for lucre, and covetous of vile gain" (1553; zit. nach Chappell I, 55) und die Klage Alleys, daß „ballet makers, and enditers of wanton songes, no reuengement, but rewardes are largelye payd" (*Poor Man's Library*, 1565; zit. nach Baskervill 1929, 32). Spätestens zur Zeit Elisabeths erheben sich die Literaten über die Balladen, die von „Bierknechten" verfaßt und dargeboten werden (Nashe 1589, Hall, Webbe, Breton; dies bezieht sich insbesondere auf W. Elderton), über die Gewinnsucht ihrer Autoren, die sie Lügen dichten lasse wie Homer (Nashe 1589), über die Lächerlichkeit ihrer Gegenstände (Hall) und deren moritatenhafte Darstellung (Harvey) sowie den exemplarischen technischen Tiefstand ihrer Reimereien (Webbe, Nashe 1593), wodurch die Dichtung in Verruf gebracht (Breton) oder aber ernsthafte Dichtung verdrängt (Lodge) und der allgemeine Geschmack verdorben werde (Ramsay), und über die Anmaßung, sich mit einem Bündel Balladen im Gepäck schon Drucker und als Balladenschreiber Künstler zu nennen (Chettle):

Th. Nashe, *The Anatomy of Absurditie* (1589): What wyl they not faine for gaine? Hence come our babling Ballets, and our new found Songs and Sonets, which euery rednose Fidler hath at his fingers end, and euery ignorant Ale knight will breath foorth ouer the potte, as soone as his braine waxeth hote. Be it a truth which they would tune, they enterlace it with a lye or two to make meeter, not regarding veritie, so they make vppe the verse; not vnlike to Homer, who cared not what he fained, so hee might make his Countrimen famous (*The Works of Th. Nashe*, ed. R. B. McKerrow, revidiert von P. P. Wilson, I, 23 f.);
H. Chettle, *Kind-Heart's Dream* (1592), Widmung: such is the folly of this age, so witlesse, so audacious, that there are scarce so manye pedlers brag themselues to be printers because they haue a bundle of ballads in their packe, as there be idiots that thinke themselues Artists, because they can English an obligation, or write a true staffe to the tune of fortune [eine beliebte

Balladenmelodie] (ed. G. B. Harrison, London o.J. [zw. 1922 u. 1926], 9);
Bishop Hall, *Martin Mar-sixtus* (1592): I lothe to speak it, every red-nosed rhymester is an author; every drunken man's dream is a book; and he, whose talent of little wit is hardly worth a farthing, yet layeth about him so outrageously as if all Helicon had run through his pen; in a word, scarce a cat can look out of a gutter, but out starts a halfpenny chronicler, and presently a proper new ballet of a strange sight is indited (zit. nach Chappell I, 56);
W. Webbe, *A Discourse of Engl. Poetrie: Together with the Authors Iudgment, touching the Reformation of our Engl. Verse* (1586): If I let passe the vncountable rabble of ryming Ballet makers and compylers of sencelesse sonets, who be most busy to stuffe euery stall full of grosse deuises and vnlearned Pamphlets, I trust I shall with the best sort be held excused. For though many such can frame an Alehouse song of fiue or sixe score verses, hobbling vppon some tune of a Northern Iygge, or Robyn hoode, *or* La lubber etc., and perhappes observe iust number of sillables, eyght in one line, sixe in an other, and there withall an A to make a iercke in the ende: yet if these might be accounted Poets (as it is sayde some of them make meanes to be promoted to the Lawrell) surely we shall shortly haue whole swarmes of Poets: and euery one that can frame a Booke in Ryme, though for want of matter it be but in commendations of Copper noses or Bottle Ale, wyll catch at the Garland due to Poets (*Elizabethan Critical Essays*, ed. G. Gr. Smith, Oxford 1904, I, 246 f.);
Th. Nashe, *Strange Newes of the Intercepting certaine Letters* (1593): there are a great many barefoote rimes in it [sc. Harveys Gedicht], that goe as iumpe as a Fiddle with euery ballett-makers note: and if according to their manner, you had tun'd them ouer the head, it had beene nere the worse, for by that meanes you might haue had your name chaunted in euery corner of the streete, then the which there can be nothing more melodiouslie addoulce to your deuine Entelechy (*Works* I, 265);
N. Breton, *A Dialogue Full of Pith and Pleasure* (1603): (Ant.:) Shall we speak of poetry? — (Dina.:) What, ballads? Why it is grown to such a pass that the e is taken out, and of poetry it is called pottry; why, verses are so common that they are nailed on euery post; besides, it is a poor profession (*Works*, ed. Grosart, VI, 15; zit. nach Thompson 5);
A. Ramsay, *Poems* (Edinburgh 1720): Annother Sett with Ballads waste / Our Papers, and debauch our Taste / With endless 'Larms on the Street, / Where Crowds of circling Rabble meet. / The Vulgar judge of Poetry, / By what these Hawkers sing and cry; / Yea, some who claim to Wit amiss, / Cannot distinguish *that* from *this*. / Hence POETS are accounted now / In SCOTLAND a mean empty Crew; / Whose heads are craz'd, who spend their Time, / In that poor wretched Trade of Rhime (zit. nach Friedman 140);
Th. Lodge, *Defence of Poetry* (1579): Beleeue mee the magestrats may take aduise... to roote out those odde rymes which runnes in euery ruscales mouth, sauoring of rybaldry. Those foolishe balletts that are admitted, make poets good and godly practises to be refused (nach Smith I, 76);
M. Drayton, *To Master George Sandys* (nicht nach 1627): Base balatry is so belov'd and sought, / And those brave numbers are put by for naught, / Which, rarely read, were able to awake / Bodyes from graves (*The Works of M. Drayton* III, Oxford 1961, 208);
G. Harvey an E. Spenser: And then forsoothe, must I desire Maister Immerito, to send me within a weeke or two, some odde fresh paulting threehalfepennie Pamphlet for newes: or some Balductum Tragicall Ballet in Ryme, and without Reason, setting out the right myserable, and most wofull estate of the wicked, and damnable worlde at these perillous dayes, after the deuisers best manner: or whatsoeuer else shall first take some of your braue London Eldertons in the Head (*Three proper, and wittie, familiar Letters* [1580], 457; *The Works of E. Spenser*, Baltimore 1932-57: *The Prose Works*, ed. Grosart, I, 61 f.).

Neben dieser vorwiegend künstlerisch-poetischen Kritik, die einen abwertenden Sinn der Bezeichnung ballad begründet, hält die moralische an, die aber — anders als die erstere — sich im Begriff ballad kaum niederschlägt:

G. Harvey, *Pierces Supererogation*: I will not here decipher thy [sc. Nashe's] vnprinted packet of bawdye, and filthy Rymes, in the nastiest kind: there is a fitter playe for that discouery of thy foulest shame, & the whole ruffianisme of thy brothell Muse, if she still prostitute her obscene ballatts, and will needes be a young Curtisan of old knavery (91);
W. Vaughan, *The Golden-groue* (1600) III, 42: many of our English rimers and ballet-makers deserue for their baudy sonnets and amorous allurements to bee banished, or seuerely punished (zit. nach Smith II, 326).

(2) Die in der großen Nachfrage sich erweisende Beliebtheit der ballads bei breitesten Schichten läßt sie als geeignetes Medium für Propaganda jeglicher Art erscheinen. Diese zwar alte, doch mit dem Druck höchst potenzierte Funktion der ballad führt nicht nur zu Balladenkontroversen wie die neunteilige um Th. Cromwell (1541; vgl. *Letters and Papers, Foreign and Domestic, Henry VIII* XVI, Nr. 433; Teiled. W. C. Hazlitt, *Fugitive Tracts*, 1st serie, London 1875, Nr. VI-XIII) und zu Einzelstücken wie R. Boots *A ballad concernynge the death of mr. Robert glove, wrytone to maystrys marye glover, hys wyf, of a frend of heres* (1555; ed. H. E. Rollins, *Old Engl. Ballads*, Cambridge 1920, Nr. 7), sondern auch zu — immer wieder erneuerten — Verboten von „fond [= foolish] books, ballads, rhimes, and other lewd treatises in the English tongue" (1533; zit. nach Chappell I, 54):

vgl. *An Act for the advancement of true religion, and for the abolishment of the contrary* (1543): froward and malicious minds, intending to subvert the true exposition of Scripture, have taken upon them, by printed ballads, rhymes, &c., subtilly and craftily to instruct his highness' people, and specially the youth of this realm, untruly. For reformation whereof, his majesty considereth it most requisite to purge his realm of all such books, ballads, rhymes, and songs, as be pestiferous and noisome. Therefore, if any printer shall print, give, or deliver any such, he shall suffer for the first time imprisonment for three month, and forfeit for every copy 10l., and for the second time, forfeit all his goods and his body be committed to perpetual prison (zit. nach Chappel I, 54 f.).

(3) Die ballad kann auch ein Tanz sein, zumal ihr häufig eine Tanzmelodie zugrundeliegt (eine solche ist z.B. die oben I. (4) erwähnte Weise *The Banks of Helicon*). Diese Tanzartigkeit oder Tanzfunktion der ballad wird des öfteren bezeugt, so bei Ascham, der die balade in einer Reihe von Instrumentaltänzen anführt, und bei Butler, der ebenfalls nach Pavin und Galliarde auf die Balad zu sprechen kommt:

R. Ascham, *Toxophilus, The Schole of Shootinge conteyned in two Books* (1545): whether these balades & roundes, these galiardes, pauanes and daunces, so nicelye fingered, so swetely tuned, be lyker the Musike of the Lydians or the Dorians, you that be learned iudge (*Engl. Works*, ed. W. A. Wright, Cambridge 1904, 12 f.);

Ch. Butler, *The Principles of Musik, in Singing and Setting* (London 1636): In this kinde is also comprehended the infinite multitude of Balads (set to sundry pleasant and delightfull tunes, by cunning and witti Composers) with Country-dances fitted unto them (8).

Im Sinne von Tanzlied gebrauchen Gascoigne und Nashe das Wort ballad, wobei letzterer sich allerdings auf einen franz. Wortgebrauch beruft, während Gascoigne das Wort ballad gemäß einer stets aktualisierbaren Etymologie auf ballare tanzen zurückführt:

G. Gascoigne, *Certayne Notes of Instruction Concerning the making of Verse or Ryme in English* (1575): ...ballade, which proper name was (I thinke) deriued of this worde in Italian *Ballare*, whiche signifieth to daunce. And in deed those kinds of rimes serue beste for daunces or light matters (ed. Cunliffe I, 471);
Th. Nashe, *Christs Teares* (1593): that the young-men in their merry-running Madrigals and sportiue Base-bidding Roundelayes, for thee should haue honoured mee: That the Virgins on theyr loude tinternelling Timbrils, and Ballad-singing daunces, should haue descanted on my prayses (*Works* II, 73; eine Marginalie dazu lautet: A Ballade in French is any song that is sunge dauncing).

Daß die ballad zum Tanz gebraucht wird, bezeugen auch Mattheson, der sie neben Country-Dance und Hornpipe als „Angloise" oder „Engländischen Tantz" anführt, und Castilhon:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Die Angloise, der Engländische Tantz, dahin gehören / Die Country-Dances, Ballads, Hornpipes &c... / Was die Ballads betrifft, so siehet man leicht, daß der Nahm vom Ballet, oder vom Tantz insgemein, herkömmt; aber eigentlich sind es in England melismatische Gesänge, Oden oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornehmlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen und Tantzen gebraucht werden, gleich den französischen Vaudevilles oder Gassenhauern (229);
J. L. Castilhon, Art. *Ballade*, in: *Encyclopédie méthodique: Musique* I (Paris 1791): On entend par ballade en Angleterre, des chansons ou espèces d'odes à plusieurs couplets ou strophes que l'on chante ordinairement, mais qui servent aussi quelquefois d'airs de danse, comme les vaudevilles.

Ch. Burney, der Castilhon mißzuverstehen scheint, bestreitet, daß die ballad zugleich gesungen und getanzt werde: er kennt als Tanz nur die zum Mitsingen zu schnelle Country dance. Übrigens weist er auf den sozialen und künstlerischen Abstieg der ballad im Vergleich zur Zeit von Coverdales Bibelübers. (1539; siehe oben, I. (4)) hin:

Art. *Ballad*, in A. Rees, *The Cyclopedia; or Universal dictionary of arts, sciences, and literature* (London ²1819-20) III: A ballad is a mean and trifling song such as is generally sung in the streets. In the new French *Encyclopédie* we are told that we English dance and sing our ballads at the same time. We have often heard ballads sung and seen country dances danced; but never at the same time if there was a fiddle to be had. The movement of our country dances is too rapid for the utterance of words. The English ballad has long been detached from dancing, and, since the old translation of the Bible, been confined to a lower order of song (zit. nach Northcote 1942, 24).

Ein Sonderfall ist Morleys und Weelkes' Wortgebrauch von ballett; dieser geht von G. Gastoldis Balletti (*Balletti a 5* [1591], *Balletti a 3* [1594]) aus, in deren Art Morleys und Weelkes' Balletts gehalten sind, ja deren Texte sie zum Teil übernehmen:

Th. Morley, *Il primo libro delle Ballette a cinque voci / the First Booke of Balletts to fiue voyces* (London 1595);
Th. Weelkes, *Balletts and Madrigals* (London 1598).

Auch als Theoretiker bezieht sich Morley auf diese Art von Balletts, wobei er noch als eine Unterart die für Gastoldi so charakteristischen „Fa las" abspaltet:

A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (London 1597): There is also another kind more light than this [sc. Villanelle or country song] which they term Balletti or dances, and are songs which being sung to a ditty may likewise be danced. These, and all the other kinds of light music (saving the Madrigal) are by a general name called ‚airs'. — There be also another kind of Balletts commonly called ‚Fa las'. The first set of that kind which I have seen was made by Gastoldi; if others have laboured in the same field I know not, but a slight kind of music it is and, as I take it, devised to be danced to voices (ed. R. A. Harman, London 1952, 295).

(4) Wie Ch. R. Baskervill festgestellt hat, erscheint unter der Bezeichnung ballad häufig eine JIGG (im Sinne eines satirischen Singspiels); mit ausdrücklicher Bezeichnung als solche sind z.B. folgende jiggs als ballads in das Register der Stationers Company eingetragen:

a ballad of *Cuttinge George, and his hostis* beinge a Jigge;
a ballad intituled *A pleasant newe Jigge of the broome-man*;
a ballad, of master Kempes *Newe Jigge of the kitchen stuffe woman*;
a ballad called Kemps *newe Jygge* betwixt, a souldiour and a Miser and Sym the clown (zit. nach Baskervill 1929, 34 f.).

III. Im 17. und 18. Jh. beginnen alte und volkstümlich gewordene ballads als TRADITIONSGUT betrachtet zu werden, was in der Folge zum Begriff der popular ballad führt. Letztere gilt schließlich als die eigentliche Ballade, während bei J. Rastell der songe of Robin hode den Gegensatz zu einer balet darstellte (vgl. oben I. (1)). Zur Bezeichnung ballad kommen Lieder wie der songe of Robin hode, weil die ballad „gemein" wird (siehe oben II.) oder weil der Begriff ballad weiter gefaßt wird (siehe oben I. (4)) oder weil jegliches in Einblattdrucken (broadsides) erscheinende Lied als ballad bezeichnet werden kann (wie ja auch jiggs [im Sinne von Singspiel] als ballads bezeichnet werden; vgl. oben II. (4)) oder weil — zumindest in Elisabethanischer Zeit — viele ballads zur Robin-Hood-Melodie verfaßt werden (vgl. W. Webbe, zit. oben II. (1)). Als die eigentlichen ballads erscheinen Lieder wie der songe of Robin hode nach einem Prozeß, der sie in den Mittelpunkt des antiquarisch-historischen und des ästhetischen Interesses an ballads rückt. Hinzu kommt der Umstand, daß das dem engl. ballad nachgebildete, bald auch den außerdtsch. Wortgebrauch beeinflussende dtsch. Wort Ballade von vorneherein in dieser Akzentuierung (nämlich mit der Konnotation ästhetisch seriös, künstlerisch ernsthaft) gebraucht wird (vgl. unten IV. (1) (a)), während im engl. Sprachbereich weiterhin auch das in Einblattdrucken verbreitete aktuelle Lied als ballad bezeichnet wird.

(1) Das Interesse an der später sogenannten popular ballad ist nicht selten ein ANTIQUARISCH-HISTORISCHES.

J. Milton lobt Wilhelm von Malmesbury, weil er „the authority [das Zeugnis] of Ballats" anerkannt und Nachrichten „sung in old Songs, not read in warrantable Authors" in seine Geschichtsschreibung aufgenommen habe (*The Works of John Milton* [New York 1932-38] X, 232 u. 237). In J. Seldens *Table-Talk* (postum gedruckt 1689) heißt es: „more solid things do not shew the Complexion of the times so well as Ballads and libells" (ed. Sir Fr. Pollol, London 1927, 72). Für Th. Hearne ist das Singen von Geschichte in Form von ballads eine „method we ought not to wonder at, since our more ancient Ballads were nothing but such Rhythmical Historical Accounts, done by persons of note for learning, who proposed Truth in their Relations or Gests" (*Peter Langtoft's Chronicle*, Oxford 1723, S. XXXVI). J. Aubrey (1626-97) erzählt, daß seine Amme „had the history from the Conquest downe to Carl I in ballads" (*Remaines of Gentilisme and Judaisme*, ed. J. Britten, London 1881, 86). Dem anon. Herausgeber von *A Collection of Old Ballads* (London 1723-55) zufolge waren „several fine Historians" (er sagt nicht, welche) „indebted to Historical Ballads for all their Learning" (I, vii). (Alle Belege nach Friedman 1961.)

(2) Zur Umwertung der popular ballad führt aber vor allem ein ÄSTHETISCHES Interesse. Noch ohne ihn als ballad zu bezeichnen, lobt Sir Ph. Sidney den (vgl. Pattison [1948] 1970, 170 f.) damals nach der Melodie von W. Grays *The hunt is up* und Lord Oxfords *In peascod time* gesungenen „old song of Percy and Douglas" (d.h. *Chevy-Chase*), durch den „sein Herz mehr bewegt wird als durch eine Trompete, obwohl er doch nur von einem blinden Crowder mit einer Stimme gesungen wird, die nicht rauher ist als der Stil [des songs] roh". Was könnte dieser song bewirken, wäre er „ausgefeilt in der prächtigen Beredsamkeit Pindars"?:

Defence of Poesy (1595): Certainly (I must confess my own barbarousness) I never heard the old song of Percy and Douglas that I found not my heart moved more than with a trumpet, and yet is it sung by some blind crowder with no rougher voice than rude style; which being so evil apparelled in the dust and cobweb of that uncivil age, what would it work trimmed in the gorgeous eloquence of Pindar? (ed. L. Soens, Lincoln, Nebraska 1970, 29).

Wie schon ein anon. Essayist des frühen 18. Jh. bemerkt, war es der „Martial Spirit" dieses songs, was „had such an effect on Sir Philip Sidney's Heroick Mind" (*Of the Old engl. Poets and Poetry*, Muses Mercury, Juni 1707, 151; zit. nach Friedman 1961, 33);

vgl. D. Hume of Godscroft, *History of the House and Race of Douglas and Angus* ([1644] Edinburgh 1743), I, 194 f.: Neither is the Musick of that rough singer that giveth [*Chevy Chase*] this force; far less the Virtue of the gross Rhime: it is the Matter that gives the Efficacy, & the Virtue of the Man that begetteth a resembling Virtue in the Heart (zit. nach Friedman, ibid.);
als martialisch wird dieser song übrigens auch bei der Übernahme der *Chevy-Chase*-Strophe in Deutschland empfunden (siehe unten IV.).

B. Jonson dagegen scheint *Chevy-Chase* uneingeschränkt zu bewundern, wenn er zu sagen pflegt, daß er „had rather have been the author of it than of all his works" (zit. nach J. Addison, *Spectator* Nr. 70); doch ist damit noch nicht klar, warum. Deutlich zum Vorschein gelangt die Ästhetik, die zur Umwertung der ballad führt, in den folgenden Belegen; es ist die Ästhetik des Klassizismus. So sieht Carew in seiner Elegie auf Donne (1631? nicht nach 1639) den Tag voraus, an dem „Verse refin'd by thee in this last Age / Turn ballad rime" (zit. nach Friedman 1961, 100), und scheint damit zu meinen: das höchste Raffinement besteht darin, volkstümlich werden zu können. Das kommt J. Addison schon recht nahe, der die Meinung vertritt: was dem gemeinen Volk gefällt, kann allen gefallen, weil die menschliche Natur dieselbe in allen vernünftigen Wesen ist und weil dieselbe Abbildung der Natur, die etwas dem gewöhnlichsten Leser empfiehlt, auch vom gebildetsten schön gefunden wird; was dank der Einfachheit des Gedankens allen zu gefallen vermag, ist vollkommener als das, was wegen seiner Verkünstelung nur wenigen gefällt:

Spectator Nr. 70 (1711): an ordinary song or ballad that is the delight of the common people cannot fail to please all such readers as are not unqualified for the entertainment by their affection or ignorance; and the reason is plain, because the same paintings of nature which recommend it to the most ordinary reader will appear beautyful to the most refined (*Addison. Selections from Addison's Papers contributed to the Spectator*, ed. Th. Arnold, Oxford 1886, 378).

Addison exemplifiziert dies am „old song of *Chevy-Chase*", der einerseits „the favourite ballad of the common people of England" ist, andererseits aber auch von hochgebildeten Dichtern geschätzt wird (Addison führt Zeugnisse von B. Jonson und Sidney an), und zeigt im Folgenden, daß dieser song durchaus neben die *Ilias* und die *Aeneis* gestellt werden könne, wobei er auch ausdrücklich Sidneys Vorbehalte gegenüber dem Stil zurückweist. Addison hat etliche Nachfolger, die hier nicht angeführt seien; seine Beiträge, denen anfangs durchaus widersprochen wurde, haben zu zahlreichen Balladensammlungen ermuntert, von denen die historisch folgenreichste die von Th. Percy, *Reliques of Ancient Engl. Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs and other Pieces of our earlier Poets (chiefly of the Lyric kind), Together with some few of later Date* (1765), ist. Percy unterscheidet auch erstmals die minstrel ballad (die bei anderen popular ballad heißt) und broadside ballad, wobei letztere abgewertet und jegliche Verbindung zwischen beiden verschleiert wird, obwohl Percys Quellen fast ausschließlich auf broadsides beruhen.

IV. Die engl. ballad ist in Deutschland schon vor Erscheinen von Percys *Reliques* (1765) nicht unbekannt. J. Mattheson spricht über sie im Zusammenhang der Anglaise (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, zit. oben II. (3)); in einer Anm. von Sprengen zu Drollingers dtsch. Übers. von A. Popes *An Essay in Criticism* (1711) ist von „sogenannten Gassenhauern, die man in Engelland Ballards nennt" die Rede (*K. Fr. Drollingers Gedichte, samt andern dazu gehörigen Stücken*, hg. von J. J. Sprengen, Basel 1743, 235), wie auch Fr. von Hagedorn von „einige[n] alten Ballads der Engelländer" spricht, die er „unvergleichlich" findet und von denen er das *Chevy-Chase*-Lied besonders schätzt (*Oden u. Lie-*

der, Hbg 1747, XVI f.); und ab 1739 erscheint Luise Adelgunde Gottscheds Übers. des *Spectator* mit J. Addisons *Chevy-Chase*-Artikel von 1711. Diese Übers., die ballad noch mit Tanzlied wiedergibt und die (anders als eine erste, nach der gekürzten franz. Übertragung angefertigte Übers. von 1719) auch mehrere Strophen der (schon von Ph. Sidney als martialisch empfundenen) *Chevy-Chase*-Jagd enthält, regt Fr. G. Klopstock zu einem (den Soldaten Friedrichs II. in den Mund gelegten) *Kriegslied zur Nachahmung d. alten Liedes von d. Chevy-Chase-Jagd* (1748) an, das 1749 in der *Sammlung vermischter Schriften von d. Verfassern d. bremischen neuen Beitr.* (Bd. I, Stück 5) erscheint (und später als *Heinrich der Vogler* unter die Oden eingereiht wird; Klopstock betrachtet es als eine Art Psalm). Klopstock übernimmt nur den Ton und die Strophenform (Vierzeiler aus alternierend vier- und dreifüßigen Jamben mit stumpfem Ausgang), wobei allerdings — im Unterschied zum engl. Original — zweite und vierte Zeilen ebensowenig aufeinander reimen wie in der Vorlage. Noch im selben Jahr schreibt Klopstock ein *Liebeslied zur Nachahmung d. Kriegsliedes* und ein *Trinklied zur Nachahmung d. Kriegsliedes*, wie dann auch andere Autoren seine *Chevy-Chase*-Strophe verwenden, so J. Fr. W. Zachariä, S. Geßner, J. A. Cramer und J. N. C. M. Denis. Wohl im Ausgang vom engl. Original gibt ihr N. D. Giseke in seiner *Ode an Daphne zum 28. September 1756* (*Poetische Werke*, Braunschweig 1767, 229) den Reim zwischen zweiter und vierter Zeile wieder; ebenso J. W. L. Gleim in seinen *Preußischen Kriegsliedern von einem Grenadier* (ab Okt. 1756; 11 erschienen 1758, davon 8 vertont von Chr. G. Krause u.a.; Vertonungen u.a. auch von J. H. Rolle und C. Ph. E. Bach), zu denen G. E. Lessing in seinem Vorbericht bemerkt: „Auch seine [Gleims] Art zu reimen, und jede Zeile mit einer männlichen Sylbe zu schließen, ist alt. In seinen Liedern aber erhält sie noch den Vorzug, daß man in dem durchgängig männlichen Reime etwas, dem kurzen Absetzen der kriegerischen Trompete ähnliches zu hören glaubt". In der gleichen Form wie bei Gleim tritt die *Chevy-Chase*-Strophe dann auch bei J. K. Lavater, Chr. F. Weiße und Denis auf. Doch erscheint der Terminus Ballade erst bei J. G. Herder in diesem Zusammenhang (siehe unten). Weitere Begegnungen mit ballads, die ebenfalls zunächst nicht zum Gebrauch dieser Bezeichnung führen, finden bei Jigg-Aufführungen durch engl. Schauspieltruppen sowie bei Aufführungen von ballad operas als Singspielen statt.

Doch erst seit R. E. Raspes zwei Besprechungen von Percys *Reliques* in der Neuen Bibl. d. schönen Wiss. (1765 u. 1766) wird dtsch. Ballade synonym mit Romanze im Sinne von ERZÄHLENDES LIED gebraucht. (Schon W. Shenstone neigt dazu, unter „ballad" eine besondere Art von song zu verstehen, nämlich diejenige, die „some little story" erzählt oder eine Handlung beschreibt [H. Hecht, *Th. Percy u. W. Shenstone: Ein Briefwechsel*, Quellen u. Forschungen CIII, Straßburg 1909, 52]; doch bleiben für Percy die Bezeichnungen ballad, song, ditty und poem austauschbar, und endgültig unterscheidet erst J. Ritson zwischen „song" und „ballad" [*A Select Collection of Engl. Songs*, London 1783, I, 1], womit er einer wachsenden Tendenz im allgemeinen Sprachgebrauch entspricht [Darstellung und Zitate nach Friedman 1961, 213].) Der auf Raspe fußende C. H. Schmidt erläutert den Ausdruck Ballade mit „Heldenlied" (*Theorie d. Poesie nach d. neuesten Grundsätzen u. Nachrichten von d. besten Dichtern*, Lpz. 1767, zit. nach Wagener 1897, 15 f.).

(1) Der POETISCHE BEGRIFF der Ballade wird, wie gesagt, dem der Romanze gleichgesetzt.

(a) Die Romanze ist eine 1756 von J. W. L. Gleim aus dem Franz. übernommene Gattung. Doch die ihr wesentliche „Naivität" (Fr. A. P. de Moncrif, D. Diderot, J. J. Rousseau) hat Gleim offenbar nur teilweise erreicht; vielmehr erschien die Romanze in Gleims moritatenartigen Gebilden als eine komische Gattung und etablierte sich vollends als solche durch J. Fr. Löwens *Romanzen* (Hbg 1762), denen u.a. D. Schieblers *Romanzen mit Melodien* (Lpz. 1767) folgten. Dieser Auffassung von der Romanze muß Raspe entgegentreten, wenn er Percys Balladen als Romanzen anspricht. Er tut dies, indem er Percys Ballade als die eigentliche Romanze, d.h. das SERIÖSE ERZÄHLENDE LIED hinstellt und zum Muster für künftige Romanzen erklärt:

Rezension von Th. Percy, *Reliques of ancient engl. Poetry* (Neue Bibl. d. schönen Wiss. u. d. freyen Künste II, 1766): Wir wünschen am Ende, daß unsere Landsleute aus dieser Sammlung, welche mehrentheils lauter kleine Romanzen, so schön als Taßo's Klang, als Ariostens Lieder enthält, die wahre Würde und Natur der Romanze verehren und kennen lernen, und wenn sie selbst Romanzen schreiben wollen, sich diese lieber und die eben erwähnten Italiäner, als die traurigen Mordgeschichte[n] unsrer Bänkelsänger zu Mustern wählen möchten (88);
vgl. J. G. Herders Kritik an der komischen Romanze in *Über Ossian u. d. Lieder alter Völker* ([1771] 1773) XII: Gleim sang seine *Marianne* so schön — ich sage, er sang sie schön; denn eigentlich ist das Stück eine alte französische Romanze... — und so sang man ihm nach. Seine beiden andern Stücke neigten sich ins Komische; die Nachsinger stürzten sich mit ganzem plumpen Leibe hinein, und so haben wir jetzt eine Menge des Zeugs, und alle nach einem Schlage, und alle in der uneigentlichsten Romanzenart, und fast alle so gemein, so sehr auf ein einmaliges Lesen — daß, nach weniger Zeit, wir fast nichts wieder als die Gleim'schen übrig haben werden (ed. B. Suphan, *Herders Sämmtliche Werke*, Bln 1877-1913, V, 202).

Es liegt in der Konsequenz dieser Darlegungen oder entspricht ihnen wenigstens, wenn Ballade bei Raspes Nachfolgern gelegentlich die „höhere Romanze" bezeichnet. Am offensten geschieht dies in J. M. Millers Nachruf auf L. Chr. H. Hölty (1776):

Solche Anlage zum Drollichten trieb ihn an, verschiedne komische Romanzen zu machen, die nicht ohne Verdienst sind. Als er aus den *Reliques of ancient english Poetry* die höhere Romanze oder Ballade kennenlernte, da machte er sehr gute Balladen, z.E. Adelstan und Röschen, die Nonne (*L. Chr. H. Hölty's Sämtliche Werke*, hg. von W. Michael, Weimar 1914-18, II, 214; in der Tat hat Hölty 1770 für zwei Wochen Percys *Reliques* aus der Göttinger Universitätsbibl. entliehen und sind die angeführten Beispiele danach, nämlich 1771 bzw. 1773, entstanden. Hölty selbst bezeichnet sie allerdings nicht als Balladen [vgl. unten IV. (1) (b)]).

Aber auch Herder, bei dem die seit Raspe übliche Wortform ab 1768 nachgewiesen ist (Brief an Gleim, *Briefe* I, Weimar 1977, 108), gebraucht Ballade in diesem Sinn, wenn er am 9. 8. 1772 an Gleim schreibt: „Sie sind für mich immer ein alter Balladensänger, naiv und stark, stark und naiv, wie wohl selten diese beiden zu-

sammenkommen" (*Briefe* II, Weimar 1977, 199). Freilich denkt Herder hier kaum nur an Gleims *Romanzen* (1756 und 1758), von denen ihm nur die erste (*Marianne*) zusagt (wenn auch als einzige aus der gesamten neueren dtsch. Produktion in dieser Gattung [*Über Ossian*... XII, zit. oben]); vielmehr denkt er sicher auch oder vor allem an Gleims *Preußische Kriegslieder*, die ja die *Chevy-Chase*-Strophe verwenden (siehe oben) und die Herder von 1767 an wiederholt mit den engl. ballads in Verbindung bringt (z.B. „Was würde ich lieber als noch mehr Stücke von ihm, dem Grenadier, in seiner mächtigen Sprache lesen, die für uns wie Romanzen und Balladen der Briten wären" [zit. nach Kayser 1936, 75]; vgl. auch seinen Wunsch nach „Gleimschen Altdeutschen Balladen" [*Kritische Wälder* IV, 1769, ed. Suphan IV, 169], sowie seine Rede von Gleim als „alte[m] Kriegssänger, wo er würklich den edlen, starken, einfältigen Ton der Ballade hat, ohne ihn haben zu wollen" [Rezension von Kretschmann, *Der Gesang Rhingulphs d. Barden* u.a., zw. 1772 u. 1774, ed. Suphan V, 337]. D.h. der Terminus Ballade trifft hier weniger die Dichtart der Lieder (die nicht erzählend sind) als ihre Sprache und ihren Rhythmus. Schon früher betrachtet Herder den Ton als das Wesentliche an der Ballade, den er als roh und stark empfindet, wohingegen Goethe seine Eleganz hervorhebt — wenigstens im Vergleich mit Ossians Reimprosa:

Herder an Merck (28. 10. 1770): Ich wühlte in diesen Tagen unter meinen Papieren und fand einige kleine Papierflicke, wo ich vor Jahr und Tag einige der schönsten altenglischen Balladen, meistens aus Shak[e]speare, übersetzt hatte... Sehen Sie nun, wie ich Sie befriedige. Aber bei Leibe horchen Sie nur auf den Ton und nicht auf die Worte: Sie müssen nur singen, nicht lesen (*Briefe* I, 276);
an dens. (August 1771): Vor jetzt lebe ich seit ein paar Wochen in den Reliques of ancient Poetry, wo eine Menge vortrefflicher Stücke vorkommen, roh, aber voll starker Empfindungen, wie ich mir die mächtige Griechische Musik vorstelle, ehe noch Semitonien und die mächtige Kunst der Harmonie erfunden waren (*Briefe* II, 63);
J. W. Goethe an Herder (Sept. 1771): die Relicks und Ossians schottisches machen ganz verschiedne Würckung auf Ohr und Seele. Der ungebildete Ausdruck, die wilde Ungleichheit des Sylbenmases, /: von dem ich freylich nicht mehr sagen kann als dass es ungleich ist:/ das nachklingende pleonastische... :/ giebt dem Sylbenmas einen eignen Fall, und dem Bild eine nachdrückliche Bestimmung; das alles zusammen ruckt soweit von dem englischen Balladen Rhythmus, von ihrer Eleganz pp// (*Der junge Goethe*, NA von H. Fischer-Lamberg, Bln 1963-74, 67).

Gleim als „alten Balladensänger" anzusprechen (wie es Herder tut [zit. oben]), trifft übrigens Gleims Intentionen, der „unsres Alexanders [sc. Friedrichs II.]... Homer seyn" wollte: „Homer... was himself but an old blind Ballad-singer" heißt es schon im Vorwort zu Th. D'Urfeys Balladensammlung *A Pill to Purge State Melancholy* (London 1715, VI) und ähnlich in der anon. *A Collection of Old Ballads* (London 1723-25, Bd. I, IV), wo auch angeführt ist: „Alexander wept to think his Age did not afford so clever a Ballad singer as Homer had been, to record his Actions to Posterity" (VI; zit. nach Friedman 1961, 149).
Raspes Wertungen entspricht es auch, wenn H. Chr. Boie (wie J. H. Voß es interpretiert) G. A. Bürger rät, Romanze die scherzhafte und Ballade die rührende Erzählung des Volksliedes zu nennen (zit. unten), wie sie auch die Reihenfolge von „Balladen, Romanzen und Bänkelgesänge" an folgender Stelle bei Goethe bestimmen:

Claudine von Villa Bella (1774/75): Alle Balladen, Romanzen, Bänkelgesänge werden iezt eifrig aufgesucht, aus allen Sprachen übersezt. Unsere schönen Geister beeifern sich darin um die Wette (*Goethes Werke in zehn Bänden*, Zürich 1961, III, 420).

Für Hölty dagegen scheint es mit der Seriosität der Ballade noch nicht so weit her zu sein; für ihn wirkt das Moritatenartige der Romanze seit Gleim offenbar noch nach und bleibt der Balladensänger ein Volksbelustiger oder Schausteller:

Hölty an Voß (April 1774): ich soll mehr Balladen machen? Vielleicht mache ich einige, es werden aber sehr wenige sein. Mir kommt ein Balladensänger wie ein Harlekin, oder ein Mensch mit einem Raritätenkasten vor. Den größten Hang habe ich zur ländlichen Poesie, und zu süßen melancholischen Schwärmereien in Gedichten (loc. cit. II, 198f.).

(b) Weil die engl. Balladen zumindest in ihren besonders interessierenden Stücken als Volksgut gelten, kann die Bezeichnung Ballade auf analoge Erscheinungen bei anderen Völkern angewandt werden, wie es Goethe mit Bezug auf zwölf von ihm im Elsaß aufgezeichnete, „aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht[e]" Lieder (Goethe an Herder, Sept. 1771, *Der junge Goethe*, NA von H. Fischer-Lamberg, Bln 1963-74, II, 63) tut:

Goethe an Herder (Sept. 1771): Die deutschen Balladen werden Sie haben (ibid. 67).

Unabhängig von Herder, dessen Gedanken über Volkspoesie (*Über Ossian* [1771, publ. 1773]) er erst im Juni 1773 kennenlernt, bezeichnet Bürger jenes von ihm gehörte, doch ihm nur teilweise bekannt gewordene „Spinnstubenlied" (an Boie, 10. 5. 1773, zit. unten) als „Ballade", das ihn zu *Lenore* (damals noch als „Romanze" bezeichnet; vgl. unten) anregt:

Bürger an Boie (19. 4. 1773): Ich habe eine herrliche RomanzenGeschichte aus einer uralten Ballade aufgestö<be>rt. Schade nur! daß ich an den Text der Ballade selbst nicht gelangen kann (*Briefe von u. an Bürger*, hg. von A. Strodtmann, Bln 1874, I, 101).

Von Balladen des Volkes spricht Bürger auch später noch:

Über Volkspoesie. Aus Daniel Wunderlich's Buch (1776): ... hat öfters mein Ohr in der Abenddämmerung dem Zauberschalle der Balladen und Gassenhauer, unter den Linden des Dorfs, auf der Bleiche, und in den Spinnstuben gelauscht (*G. A. Bürgers sämmtliche Werke*, hg. von K. Reinhard, IV, Wien 1844, 49).

Ob schon die frühesten ausdrücklich als Ballade bezeichneten Stücke, Bürgers *Stutzerballade* (1770; später *Stutzertändelei*) und *Des armen Suschens Traum* (1773; 1774 in der Vertonung von Fr. W. Weis gedruckt unter dem Titel *Ballade*), mit Bezug auf den VOLKSTON so heißen, bleibt zu klären. Diese beiden Stücke sind eher lyrische Ausprägungen des erzählenden Liedes, wohingegen Bürger bei eher epischen Stücken zur Bezeichnung Romanze zu neigen scheint, so bei *Der Raubgraf* (1773) und *Lenore* (1773):

Bürger an Boie (22. 4. 1773): Hier... empfangen Sie eine Romanze, oder wenn Sie lieber wollen, eine Ballade [*Der Raubgraf*]... Nun hab' ich eine rührende Romanze [*Lenore*] in der Mache, darüber soll sich Hölty aufhängen (I, 105; Hölty hatte im März 1773 *Die Nonne* vorgelesen, und diese wollte Bürger überbieten);
vgl. *Über Volkspoesie*: der Vortrag der Ballade und Romanze, oder der lyrischen und episch-lyrischen Dichtart (ausführlicher zit. unten).

In seiner Antwort (28. 4. 1773) bezeichnet Boie *Der Raubgraf* als „Romanze (nicht Ballade)", zweifellos wegen des komischen Genres dieses Liedes, und bestimmt so Bürger zum Austausch der Benennungen. In diesem Sinn kommentiert auch J. H. Voß in seiner Ausgabe der Briefe zu *Lenore* (1809) den Vorgang:

Bürger stand an, ob er Ballade die scherzhafte, und Romanze die rührende Erzählung des Volkslieds nennen sollte, oder umgekehrt. Boie riet zu dem letzteren (zit. nach Strodtmann, ibid., Anm.).

In der Tat führt Bürger *Lenore* fortan unter der Bezeichnung Ballade, wobei er den rührenden Charakter dieses Stückes hervorhebt:

Bürger an Boie (6. 5. 1773): ...meine überköstliche Ballade: Lenore... — Herr, das ist eüch eine Ballade! ...die sich gewaschen [hat]. Und ganz original! Ganz von eigner Erfindung! Wahrlich! es sind Kinder, welche von Herzen kommen und zu Herzen gehen. — Wenn bei der Ballade nicht Jedem eiskalt über die Haut laufen muß, will ich mein Lebelang Hans Casper heißen (I, 110f.).

Ein wesentliches Gattungsmerkmal der Ballade („balladenmäßig") ist für Bürger der Volkston, den er sich auch für eine Vertonung erhofft:

Bürger an Boie (10. 5. 1773): Praeterp[rop]ter können Sie hieraus [aus den voranstehenden Strophen 2-4] den Ton errathen, welcher, wie ich mir schmeichle, in der Folge noch populärer und balladenmäßiger ist und seyn wird. Der Stoff ist aus einem alten Spinnstubenlied genommen... Ich gebe mir Mühe, das Stück zur Composition zu dichten. Es sollte meine größte Belohnung seyn, wenn es recht balladenmäßig und simpel componirt, und dann wieder in den Spinnstuben gesungen werden könnte. Ich wollte ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Komponisten mit der Stimme eingeben (I, 124f.);
Über Volkspoesie: Gar herrlich, und schier ganz allein, läßt sich hieraus [aus den Balladen und Gassenhauern des Volkes] der Vortrag der Ballade und Romanze, oder der lyrischen und episch-lyrischen Dichtart — denn beides ist eins! und alles Lyrische und Episch-Lyrische sollte Ballade oder Volkslied sein! — gar herrlich, sag' ich, läßt er sich hieraus erlernen (loc. cit., 49f.);
Daß Volkspoesie bisher vernachlässigt, daß Ballade und Romanze schier verächtlich und poetisches Spielwerk worden, daran sind wohl hauptsächlich mit die nackigen Poetenknaben Schuld, die sich einbilden, sie könnten auch Balladen und Romanzen machen, und diese Dichtart gleichsam für das poetische ABC halten. Da nehmen sie das erste das beste Historchen, ohne allen Endzweck und Interesse, leiern es in langweiligen, gottesjämmerlichen Strophen, hie und da mit alten Wörtchen und Phrasen läppisch durchspickt, auf eine drollig sein sollende Art, mit allen unerheblichen Nebenumständen des Histörchens, vom Kopf bis zum Schwanz herab, und schreiben darüber Ballade, Romanze. Da regt sich kein Leben! kein Odem! da ist kein glücklicher Wurf! kein kühner Sprung, so wenig der Bilder als Empfindungen! nirgends was Aufrührendes, so wenig für den Kopf, als fürs Herz! — O ihr guten Poetenknaben! nehmt's von nun an zu Ohren und Herzen, daß Volkspoesie, die eben deswegen, weil sie das non plus ultra der Kunst ist, die allerschwerste sei (52f.; Bürger ist hier Herders *Über Ossian* verpflichtet).

Am Ende seiner Arbeit an *Lenore* meint Bürger, den Balladenton geschaffen zu haben:

Bürger an Boie (12. 8. 1773): alle, die nach mir Balladen machen, werden meine ungezweiffelten Vassalen seyn und ihren Ton von mir zu Lehn tragen (I, 132).

Zu den frühesten ausdrücklich „Balladen" schreibenden Autoren gehört Hölty, dessen Werke allerdings z.T. nur in einer überarbeiteten Fassung überliefert sind. Das 1772 entstandene und 1774 gedruckte *Leander u. Ismene... In drey Balladen* (eine fortlaufende Erzählung in drei Abschnitten zu 13, 12 und 10 Strophen) trägt im Autograph den Titel *Almide, eine Folge von Romanzen*, und die drei Abschnitte sind als Erste, Zweite und Dritte Romanze bezeichnet. Zu *Töffel u. Käthe, eine Ballade* (nach J. Swifts Version der Geschichte von Philemon und Baucis) liegt kein Autograph vor, ebensowenig zu *Ballade* (1775, nach *The Lady and the Linnet, a Tale* aus M. Mendez' *A Collection of the Most Esteemed Pieces of Poetry*, London 1767), das an Bürgers *Stutzerballade* (1770) erinnert.

(c) Goethe, der schon 1766 *Pygmalion. Eine Romanze* schreibt, nennt bis 1797 keines seiner ab 1773 entstehenden einschlägigen Gedichte ausdrücklich Ballade und schwankt dann noch lange zwischen den Bezeichnungen Ballade und Romanze, bis er sich schließlich für die erstere entscheidet. Mehrmals äußert er sich zur Gattung Ballade, so in der Rezension von *Des Knaben Wunderhorn* (1806):

Wir können... unsere Vorliebe für diejenigen nicht bergen, wo lyrische, dramatische und epische Behandlung dergestalt ineinander geflochten ist, daß sich erst ein Rätsel aufbaut und sodann mehr oder weniger, und wenn man will, epigrammatisch auflöst. Das bekannte: Dein Schwert, wie ist's vom Blut so rot, Eduard, Eduard! ist besonders im Original das Höchste, was wir in dieser Art kennen (*Goethes Werke in zehn Bänden* X, 539).

Hier ist zwar die Bezeichnung Ballade nicht gebraucht; doch ist von Parallelstellen, in denen Goethe von der Ballade als einer Verbindung von lyrischer, epischer und dramatischer Darstellungsweise spricht (wie im folgenden Zitat), sowie von seinem Beispiel *Edward* her klar, daß er die Ballade meint. In *Edward* besteht das Lyrische außer in Rhythmus, Vers und Strophe auch in Refrains und Parallelismen, und das Dramatische in Dialog und Handlung (Befragung Edwards durch seine Mutter wegen seines blutigen Schwertes. Nach zweimaligem Ausweichen gesteht Edward den Vatermord. Die Frage nach den Konsequenzen führt zur Verfluchung der Mutter, weil sie ihm zum Vatermord geraten hatte); das Epische als Darstellungsform ist ausgespart (abgesehen davon, daß die Ballade von einem einzigen Sänger vorgetragen wird); doch könnte vielleicht auch die Geschichte (Enthüllung einer Mordanstiftung) als episch aufgefaßt werden. Als Rätsel könnte Goethe die Frage betrachten: „Dein Schwert, wie ist's vom Blut so rot?". Es baute sich auf in der Enthüllung des Vatermordes und der Konsequenzen und löste sich auf in der Mitschuld der Mutter („Denn Ihr, Ihr riethet's mir!"). — Bekannter, aber auch schwieriger ist eine spätere Äußerung zur Gattung Ballade. Sie leitet die Erläuterung sei-

ner eigenen *Ballade* ein. Letztere handelt von einem durch seine aus bloßer Liebe eingegangene Ehe (die er schon bereute) legitimierten Usurpatorenabkömmling. Der Stoff ist weitgehend dramatisch dargestellt (wie ja Goethe ihn auch als Oper ausgearbeitet hat): Ein alter Sänger wird von den Kindern des abwesenden Burgherrn hereingelassen und erzählt die Geschichte eines Grafen, der mit seiner kleinen Tochter von zuhause fliehen muß, sie als bettelnder Sänger großzieht, bis ein vorbeireitender „fürstlicher Ritter" sie spontan heiratet, und dann allein weiterzieht. Der Burgherr tritt ein, erzürnt über den Sänger, der ihn daran erinnert, daß er eine Bettlertochter zur Frau hat, und befiehlt, ihn zu verhaften. Doch der Sänger erweist sich als der Vorbesitzer der Burg, der wieder in seine Rechte eingesetzt ist, und legitimiert den Usurpatorenabkömmling als seinen Schwiegersohn. Die epische Darstellungsform ist nicht restlos ausgespart wie in *Edward*, doch so weitgehend, daß zwischen den (graphisch nicht gekennzeichneten) direkten Reden der Beteiligten „Lücken" entstehen. Aber nicht deswegen nennt Goethe die Ballade mysterios. Geheimnisvoll sei vielmehr, wie der Balladensänger seinen Stoff darstellt: nämlich improvisierend, da er den „prägnanten Moment" mit seiner „Qualifikation zu einer durchgängig bestimmten Darstellung" (Schiller an Goethe, 17. 9. 1797) noch nicht erkannt hat (Goethes *Ballade* allerdings ist dank ihrer dramatischen Anlage „keineswegs mysterios):

Goethes Erläuterungen eigener Gedichte (1821): Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichtes liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinne, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und, nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineilen oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entschieden lyrischen Charakter... Die [Goethes] Ballade... ist zwar keineswegs mysterios, allein ich konnte doch beim Vortrag öfters bemerken, daß selbst geistreich-gewandte Personen nicht gleich zum erstenmal ganz zur Anschauung der dargestellten Handlung gelangten... Der Gegenstand war mir sehr lieb geworden, auf den Grad, daß ich ihn auch zur Oper ausarbeitete, welche, wenn schon der entworfene Plan teilweise ausgeführt war, doch... hinter mir liegen blieb. Vielleicht ergreift ein Jüngerer diesen Gegenstand, hebt die lyrischen und dramatischen Punkte hervor und drängt die epischen in den Hintergrund. Bei lebhafter geistreicher Ausführung von Seiten des Dichters und Komponisten, dürfte sich ein solches Theaterstück gute Aufnahme versprechen (*Goethes Werke* [Hamburger Ausg.] I, 400-402).

*

Exkurs: Mit seiner auffallend dramatischen Auffassung der Ballade und der Neigung, ihre Stoffe zu dramatisieren, steht Goethe keineswegs allein, mag er vielleicht auch in *Erwin u. Elmira* (1773-75) als Erster in Deutschland eine Ballade (*Bruder Graurock*) dramatisiert haben; doch spricht schon R. E. Raspe 1766 von J. Addisons Oper *Rosamond* (Musik von Th. Clayton, 1707; von Th. A. Arne, 1733) als einer Dramatisierung von Th. Delonays Ballade *Fair Rosamond* (1593), die Percy in seine *Reliques* aufgenommen hatte, und hatte schon Percy Shakespeares Werke sehr weitgehend auf Balladen zurückzuführen versucht. Goethe folgen wenigstens zeitlich z.B. Schink mit *Adelstan u. Röschen. Ein Trauerspiel mit Gesang* (vertont von Chr. G. Neefe, Bln 1776; nach Höltys Ballade, die ihrerseits auf *Margaret's Ghost* fußt), Chr. M. Wieland mit dem Singspiel *Rosemunde* (1777; nach Delonays Ballade; sie liegt auch Th. Körners *Rosemunde* von 1811 zugrunde) und das anon. Stück *Die Entführung oder Karl von Eichenhorst u. Fräulein Gertrude von Hochburg* (Speyer 1790; alle diese Angaben nach Wagener 1897); und als Theoretiker weist A. Fr. Ursinus auf die Eignung der Balladen zur Dramatisierung hin:

Balladen u. Lieder altengl. u. altschottischer Dichtart (Hbg 1777): wie wäre es nun, wenn ich dem jungen dramatischen Dichter alle die alten Balladen und Legenden, die uns von den Minstrels, alle die Romanzen, welche uns von den Troubadours übrig geblieben sind, zur fleissigen Lektüre anriete? zum Studio empföhle? ich dächte, das wäre so unrecht wohl nicht! Er würde gewiss hie und da noch ganz neue, höchst wahrscheinliche und äussert interessante Situationen zu ganzen Stücken finden, oft, und bisweilen, wo er's am wenigsten vermutete, die auffallendsten, vortrefflichsten Szenen (zit. nach Wagener 1897, 34).

Zum Verhältnis von Ballade und Oper in R. Wagners *Der Fliegende Holländer* siehe unten IV. (2) (b) *Exkurs*.

*

Mit Goethe stimmt die Balladentheorie des 19. Jh. in dem relativ banalen Punkt überein, daß die Ballade lyrische, epische und dramatische Darstellungsweise miteinander verbinde; vgl. z.B. F. Hand:

Aesthetik d. Tonkunst II (Jena 1842): Unter dem Namen Ballade und Romanze (in religiösen Sagen Legende) begreifen wir die lyrische Darstellung eines epischen Stoffes, oder die Erzählung in Liedform. Bisweilen tritt auch noch das Dramatische durch Aussprache der Handelnden hinzu, so daß alle drei poetischen Elemente in Eins verschmelzen, wie in den schottischen Balladen (542).

Doch akzentuiert sie das epische Moment (wenn auch in der Einschränkung auf eine „skizzenhafte Darstellung") und vor allem das Mitgefühl des Balladensängers für seine Figuren:

G. W. Fr. Hegel, *Ästhetik* (1835): Die Balladen... umfassen, wenn auch in kleinerem Maßstabe als in der eigentlichen epischen Poesie, meist die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechenden Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemütston der Klage, Schwermut, Trauer, Freudigkeit usf. voller und doch konzentrierter und inniger hervordringen lassen (ed. Bassenge, [Bln u. Weimar] Ffm. o.J., II, 475);
JeittelesL (1839), Art. *Ballade*: weil das Lyrische und Epische in dieser Dichtart eng verschmolzen ist, muß die Handlung nicht breit, nur in leichten Umrissen skizziert, die lyrische Ausstattung gemäßigt, mehr klar und gemüthlich, als schwungvoll und begeistert seyn;
H. Prölß, *Katechismus d. Ästhetik* (Lpz. [1878] [3]1899): Einen ungleich sinnenkräftigeren Charakter [als Ode, Hymnus und Dithyrambus] hat die... nicht sowohl auf die Darstellung eines Gegenstandes, als auf die einer Begebenheit gerichtete Ballade... Sie behandelt denselben [sc. ihren Gegenstand] stimmungsvoll mit Bezug auf die Empfindung des Darstellenden, daher sie wohl auch in dieser selbst die subjektiven Momente hervorhebt. Sie nähert sich hierdurch dem Dramatischen (291).

Diese Akzentuierungen gelten auch für den mus. Balladenbegriff (vgl. unten IV. (2) (b)).

(2) Wie schon aus den oben (IV. (1) (b)) zit. Äußerungen Bürgers, aber auch aus dem noch von Schiller und Goethe geübten Brauch, Balladen möglichst „mit Melodie" zu veröffentlichen, hervorgeht, ist die Ballade eine Gattung zu singender Lyrik und erstreckt sich der Begriff Ballade auch auf ihre mus. Gestalt (MUSIKALISCHER BEGRIFF Ballade).

(a) In den frühesten Vertonungen hat die Ballade die GESTALT EINES STROPHENLIEDES; und die Einheit oder wenigstens Dominanz der Strophenmelodie gehört noch zum Begriff der Ballade oder wird als zu ihm gehörend hervorgehoben, als es üblich wird, einzelne Strophen mit einer abstechenden Melodie zu versehen oder gar das Ganze „durchzukomponieren". So spricht J. Fr. Reichardt vom „eigentlichen Romanzencharakter", der „durch die besondere Bearbeitung jeder einzelnen Strophe verlorengehe", und von der „romanzenmäßigen Wiederholung einer Melodie", durch die „das G a n z e ... gewonnen" habe:

Rezension von J. R. Zumsteeg, *Des Pfarrers Tochter in Taubenhain* (Mus. Wochenblatt auf d. Jahr 1791): Hr. Z. hat gefühlt und eingesehen, daß der eigentliche Romanzencharakter durch die besondere Bearbeitung jeder einzelnen Strophe verlorengehe und deshalb, soviel es die große Verschiedenheit der Strophen und der dramatische Gang der Poesie irgend hat verstatten wollen, mehrere Strophen auf die zuerst festgesetzte Melodie und ebenso wieder auf manche abstechende Zwischenmelodie singen lassen. Es ist nicht zu leugnen, daß in durchaus besonderen Melodien mancher einzelne Vers richtiger deklamiert worden, mancher Einschnitt, manche Interpunktion genauer beobachtet worden wäre, das Ganze hat indes doch durch die romanzenmäßige Wiederholung einer Melodie unstreitig gewonnen, und das Ganze ist es doch, was bei größeren Liedern vor allem beobachtet werden muß. Bei kleinern Liedern, die mit ruhigem Gemüte genossen und mit e i n e m Blick erfaßt und übersehen werden, ist dagegen die vollkommenste Wahrheit und Richtigkeit unentbehrlich (nach J. Fr. Reichardt, *Briefe, die Musik betreffend*, hg. von Gr. Hewe u. W. Siegmund-Schultze, Lpz. 1976, 182);

und der anon. Rezensent von W. Tomascheks *Lenore* in der AmZ (XV, 1813), der einen historischen Überblick über die Arten der Balladenkomposition gibt, sagt sinngemäß das Gleiche mit dem Terminus Ballade und benennt als entgegengesetztes Extrem die „Cantate, wo jede Strophe ihre eigene Musik" erhält:

Zuerst eignete Kirnberger sich die Lenore zu; und, einsichtsvoll, streng consequent, aber auch kalt und trocken, wie er war, sah er in ihr blos die Ballade — blos die Gattung und äussere Form. Er setzte daher zu allen Strophen des Gedichtes eine einzige Melodie... Ein anderer verständiger Meister [Kunzen] ... wollte dieser höchst langweiligen Monotonie abhelfen, ohne jedoch mit dem Begriff der Ballade ganz zu zerfallen, und unterschied vor allem den Rhapsoden (die eigentliche Erzählung) von den mancherley redend eingeführten Personen; und zwar so, dass er jenen blos sprechen, diese aber, jede in ihrem Charakter, singen liess... Reichardt... glaubte der Absicht jenes Componisten treu bleiben, nur aber den Rhapsoden ebenfalls singen lassen zu müssen... Er schrieb also Musik zu vier oder fünf Strophen... Unter die eine, mehr deklamatorische, wurde alles zusammengefasst, was der Dichter aus seiner Person erzählt; die andern waren für die redend eingeführten bestimmt... André, der Vater, [gab] den Begriff der Ballade, und alles, was aus diesem für die musikalische Bearbeitung folgen musste, ganz und gar auf; wendete auf das Gedicht die eben zur Mode sich erhebende Weise des sogenannten Durchcomponirens an, und bildete so, das Ganze in jenem Sinne fahren lassend, aus dem Einzelnen eine Art Cantate, wo jede Strophe ihre eigene Musik erhielt, die nur dann mit andern mehr oder weniger Aehnlichkeit bekam, wenn die Worte selbst auch mehr oder weniger Aehnlichkeit gegen einander bekommen hatten; wo nun auch das Malerische der Erzählung einigermassen, doch behutsam, musikalisch nachgemalt, und überhaupt die Musik den Einzelheiten des Textes sehr nahe gebracht ward (674-76).

Ganz von diesen Begriffen her ist K. Fr. Zelters Auseinandersetzung mit Goethes „Gedanken" zu verstehen, „ob man nicht die dramatischen [d.h. dialogisierenden] Balladen so ausbilden könnte, daß sie zu einem größeren Singstück den Componisten Stoff geben" (Goethe an Zelter, 26. 8. 1799, in: *Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter*, hg. von Fr. W. Riemer, Bln 1833 f., I, 8). In der „durch [diesen]... Gedanken entstanden[en]" (ibid.) Ballade *Die Erste Walpurgisnacht* kann Zelter zunächst „die Luft nicht finden die durch das Ganze weht" (Zelter an Goethe, 21. 9. 1799, ibid. I, 10), d.h. er kann nicht die Melodie finden, nicht die für das Ganze gültige und die Einheit herstellende Stimmung, kurz den „Ton" der Ballade; vielmehr „drängt" sich ihm „immer die alte abgetragne Cantatenuniform" auf (Zelter an Goethe, 12. 12. 1802, ibid. I, 38), weshalb die Kompos. bis 1812 liegen bleibt (F. Mendelssohn Bartholdy gelangt mit demselben Text zu einer „Symphonie-Cantate" [Brief an K. Klingemann, 18. 11. 1840, in: *Briefe aus d. Jahren* 1830 bis 1847, hg. von P. u. C. Mendelssohn Bartholdy, Billige Ausg., Lpz. [8]1915, II, 169). Doch „bestätigt" Goethes Idee „von der dramatischen Form der Romanzen" eine „Neigung" Zelters, die er „schon im *Zauberlehrling* zu entwickeln versucht hatte" und nun wieder „mit der *Müllerin Reue* versucht" hat (loc. cit. I, 38). Auch die „kleine Ballade" *Johanna Sebus*, die Zelter oder sein Schützling K. Eberwein „mit der nöthigen musikalischen Declamation begleiten" sollte (Goethe an Zelter, 1. 6. 1809, ibid., I, 360), wird von Zelter gemäß Goethes Idee „von dramatischen Balladen" behandelt (Zelter an Goethe, 12. 6. u. 14. 7. 1809, ibid. I, 365). „Das Gedicht ist etwas spreizig gegen eine Balladenform, wie Sie wohl aus den vielen Noten ersehen werden" (ibid. 362); d.h. es war kaum mit einer Melodie für alle Strophen auszukommen; und um Eberwein „nicht durch Empfindsamkeit zu zerstreuen" (wohl bei der hier sehr schwierigen Feststellung des Balladentons oder aber wenn er überhaupt nicht wahrgenommen wird), hat Zelter „die Ballade selber in Musik gesetzt" (ibid. 364). In *Johanna Sebus* ist ihm Goethes Idee der dramatischen Ballade „durch die Ausführung reifer geworden" (ibid. 365); d.h. er vermag nun die „alte abgetragne Cantatenuniform" (vgl. oben) zu vermeiden und dennoch die mannigfaltigen Vorstellungen zu erzielen, die er mit folgenden, an Johanna Sebus gerichteten Worten nennt: „wenn er [Goethe] dich wieder erkannt hat, wenn er dich sieht im Kampfe mit wilden Fluten, hört im Brausen der Woge dein Gebot: ‚Sie sollen, sie müssen gerettet seyn!' [,] im Herzen gewiß ward deiner Verklärung und Erhebung zu den Unsterblichen; — dann sage, wer dich sendet und mit dir ist" (Zelter an Goethe, 17. 2. 1810, ibid. I, 386).

Als „Balladenform" bezeichnet Zelter die Form des Strophenliedes auch an folgenden Stellen; wenn er sie dabei „Balladenform der Dichter" nennt, so entspricht dies der Ansicht des oben zit. Rezensenten von Toma-

scheks *Lenore*, der in der Durchkomposition und ihrer zunehmenden Ausführung ein „immer weiter um sich Greifen der Musik gegen die Ansprüche des Gedichts" (loc. cit. 674) erblickt, sowie der Auffassung Schillers, der (wie Zelter wiederholt bezeugt) die Durchkomposition als Zerstörung des Gedichts empfindet:

Zelter an Goethe (3. 2. 1803): Den *Sänger* habe ich... endlich aufgeschrieben. Reichardts Komposition dazu ist marschmäßig und hat etwas Befehlendes und müßte, wie er es angefangen, wenigstens durchcomponirt seyn; ich habe die Balladenform wieder hergestellt (loc. cit. I, 48);
Zelter an Goethe (Mitte Mai 1829): [Am 7. 8. 1797] schreibt Schiller [an Goethe], die Melodie zur *Bajadere* paßt nicht gleich gut zu allen Strophen. Vielleicht erinnerst Du Dich, daß ich sie der Herzogin Mutter Amalie vorsang, daß Wieland zur Herzogin sagte: er habe für unmöglich gehalten, daß Eine und dieselbe Melodie so oft wiederholt werden könne ohne lästig zu werden; ja im Gegenteil mehr einzugreifen vermöge... Uebrigens war Schiller mit meinen Noten zum *Taucher* ganz zufrieden und schimpfte auf Naumann, der eben die *Ideale* [durch-]componirt hatte. Mit dem *Taucher* hatte ich... eine... Wette gewonnen. Einer unsrer Freunde war unzufrieden mit der Balladenform der Dichter und rief aus: wer mag solche Verse, solch' einen *Taucher* in Musik setzen! Wir waren unser viele und ich, der alles schweigsam gehört hatte, schrie auf: „Ich! und Schiller selber soll's loben!" So setzte ich die Noten auf der Stelle zu Papier und so sind sie geblieben, wie barok auch sie dem Auge sich darstellen mögen. Als ich sie gleich darauf producirte — denn das Gedicht war mir gegenwärtig und mundgerecht — hatte sich eine eben nicht musikalische Matrone neben mich gepflanzt und machte mit ihrem Strickstrumpf die Bewegung des Metrums mit. Kaum war das letzte Wort heraus, so rief sie unter dicken Thränen aus: das ist ja ein infamer König! (ibid. V, 227).

Noch F. Mendelssohn Bartholdy verbindet mit Ballade die Vorstellung einer Vertonung in der Reichardtschen Art, die er als „blos erzählend" bezeichnet, und stellt ihr die „dramatische" oder „beschreibende" Auffassung gegenüber. Wenn er die erstere vorzieht und dabei den Balladensänger (Erzähler) und den (sozusagen für die Wahrheit bürgenden) Balladenton hervorhebt, so hängt dies mit seiner generellen Auffassung von Musik zusammen: „ich kann mir nur dann Musik denken, wenn ich mir eine Stimmung denken kann, aus der sie hervorgeht" (Mendelssohn an J. Schubring, 27. 2. 1841, loc. cit. II, 189). Freilich wäre für ihn eine Ballade nicht befriedigend zu vertonen, weil die Vertonung — ob beschreibend oder erzählend — immer hinter den Vorstellungen zurückbliebe, die eine stille Lektüre des Gedichts ermöglicht:

Mendelssohn an Frau von Pereira (Juli 1831): Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht [wie Zedlitz' *Die nächtliche Heerschau*] zu komponiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nichts gegen, sondern für mich; denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung oder einer blos erzählenden Weise: der Eine läßt im „Erlkönig" die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren, der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen); aber es sagt mir doch nicht zu: die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth, wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Übrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse. — Die „nächtliche Heerschau" nun erzählend aufzufassen, geht nicht; denn es spricht eben keine bestimmte Person; und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kömmt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. — Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; — ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß und Trompetenstöße im Discant und sonst allerlei Spuk anbringen können, — dazu habe ich wieder meine ernsthaften Töne zu lieb (ibid. I, 149 f.).

Fr. Rochlitz (?) hingegen tritt für die dramatische Auffassung der Ballade ein und hebt nur ihre Besonderheiten gegenüber der dramatischen Schreibart allgemein hervor:

Rezension von J. R. Zumsteeg, *Lenore* (AmZ II, 1799): daß die Composition der Ballade mit der letzteren [sc. dramatischen Schreibart] einerley Berührungspunct habe, ist wohl keinem Zweifel unterworfen; und hat diese schon ihre eigenen Schwierigkeiten: so hat sie jene nicht minder und in manchen Rücksichten wohl noch größere. Bey dem Drama z.B. hat ein Tonsetzer Mannigfaltigkeit des Metrums; bey der Ballade hingegen ist er an ein gleiches Sylbenmaas gefesselt... Auch in Ansehung der Abwechslung in den Modulationen kommt der dramatische Tonsetzer leichter weg, als der Tonsetzer einer Ballade... Der Tonsetzer des Drama hat zur Hervorbringung seiner Tongemählde... das ganze weite Feld der Instrumentalmusik vor sich...: der Tonsetzer einer Ballade hingegen ist blos auf dasjenige eingeschränkt, was ihm sein Fortepiano leisten kann (537 f.).

Erst G. W. Fink spricht von der Möglichkeit, auch in der Durchkomposition das „Wesen der Ballade" zu wahren:

Rezension von C. Loewe, *Drey Balladen von Herder u. Uhland für eine Singstimme mit Begleitung d. Pianoforte* op. 3 (AmZ XXIX, 1827): Der erste dieser Gesänge... ist, wie man sagt, durchcomponirt, aber ganz nach dem eigentlichen Wesen der Ballade, mit leicht fasslicher, sehr angemessener Melodie, die durch alle Strophen sich gleichmässig bleibt, nur mit einiger melodischen Veränderung etlicher Abschnitte, wo jene nothwendig war, jedoch so, dass die Veränderung, gleich einer guten Mittelstimme, die auch für sich allein ihre Anmuth behauptet, aus der Hauptmelodie der ersten Stimme genommen ist (790).

(b) Die zunehmende Gewohnheit, eine Ballade „durchzukomponieren", verändert den Begriff von Ballade derart, daß die Durchkomposition zur Norm wird und von der „breiten balladenmäßigen Form" als Gegensatz zur „liederartigen Einfachheit" die Rede sein kann. Dies ist um so auffälliger, als der betreffende Autor in der Ballade keineswegs nur das Erstere wünscht, sondern auch „das Element des Liederartigen" für notwendig hält:

O. Lorenz, Rezension von A. Kiel, *Der fromme Ritter* op. 4 u. *Der Zigeunerknabe im Norden* op. 5 (NZfM XIV, 1841): doch ist beim Zigeunerknaben die breite balladenmäßige Form zu tadeln. Des sogenannten Durchcomponirens ungeachtet, hätte doch in der Behandlung das Element des Liedartigen mehr festgehalten werden müssen (138);
ders., Rezension von C. Loewe, *Drei Balladen* op. 68 u. *Kleiner Haushalt* op. 71 (NZfM XII, 1840): Es ist dies eine Abart der Ballade oder vielmehr eine besondere Verwertung ihrer breiten, nachgiebigen Formen und reichen Mittel zu einer komischen und gemütlich heiteren Wirkung (14 f.);
ders., Rezension von A. E. Titl, *Der Fischer* op. 12 u. *4 Gesänge* op. 17, u.a. (NZfM XIV, 1841): Die Ballade hält in der Auffassung und formellen Anlage ein glückliches Mittelmaß zwischen einer zu dramatischen Behandlung, einer zu detaillirten

Wortmalerei und einem gegen die Wendungen des Gedichts zu ungefällig sich verschließenden Festhalten an liederartiger Einfachheit (151a).

In der Tat entspricht es nicht mehr der Gattungsnorm, formal analoge, doch inhaltlich gegensätzliche Stellen melodisch gleich zu behandeln wie im Strophenlied; vielmehr ist nun gefordert, Gegensätze möglichst wahrzunehmen und musikalisch auszugestalten:

Lorenz, Rezension von C. Loewe, op. 37, 62, 64, 65 u. 67 (NZfM X, 1839): der Componist geht, meinen wir, in dem Streben nach Einfachheit zu weit, wenn er, um nur ein Beispiel zu geben, in der Ballade „das vergessene Lied" die Wendung des Textes in den Worten der zur Harfe singenden Maria: da ist es ihr, als wollte sich mit dem Klange rein ein anderer Klang vermengen &c, so unbenutzt läßt. Nicht erlaubt blos, sondern vom Texte geboten war hier die Anwendung einer neuen, oder vorher nur angedeuteten Melodie, sei es blos in der Begleitung oder später auch in der Singstimme bei den Worten: da singt sie weinend leise, die Weise, die einst ihr Wiegenlied. Das Abweisen solcher Wirkungsmittel erscheint auch inconsequent, da sie der Componist anderwärts nicht verschmäht, wie in der Ballade „Wittekind" die Anwendung des Ambrosianischen Hymnus in der Begleitung... und das nachgeahmte Glockengeläute in der 2ten der historischen Balladen beweisen (61f.);

Anon., Rezension von J. Hager, *Drei Balladen* op. 24 u. *Drei Balladen* op. 28 (Leipziger AmZ I, 1867): Wir glauben nur, dass in diesem Stücke [*Pharao* aus op. 24] durch gleichbleibende Motive, wenn auch etwas verändert, die oben bezeichneten Gegensätze nicht auszudrücken sind, dass namentlich die „bekümmerte Seel' Israels" und der „heranbrausende Pharao" nicht mit demselben Thema charakterisirt werden durften. Ein solches Verfahren mag man dem Strophenliede überlassen (obwohl dieses auch schon deshalb seine bedenkliche Seite hat). In der Ballade erheischt der poetische Ausdruck durchaus die Freiheit von solchem Zwang (264b);

Gegensätze, die Hauptsache der Ballade, sind also in diesem und dem vorigen Stück [op. 28, 1 u. 2] zu schöner Einheitlichkeit des Ganzen verbunden (265b).

Fehlt es an „Mannigfaltigkeit in den verschiedenen musikalischen Darstellungsformen" und an „Charakterisierung", ist die Norm nicht erfüllt:

E. Klitzsch, Rezension von L. Hetsch, *Der Reiter u. d. Bodensee* op. 12 (NZfM XXVIII, 1848): Der Grundton der Ballade ist gut getroffen. Wenn sich im Ganzen eine gewisse Monotonie geltend macht, eine reichere Mannigfaltigkeit in den verschiedenen musikalischen Darstellungsformen zu wünschen ist, namentlich an solchen Stellen, wo eine dramatische Belebtheit Platz gewinnen sollte... (241a);

Anon., Rezension von J. Kämpfe, *Belsazar* op. 17 (AmZ N.F. I, 1863): Kämpfe's Ballade giebt eine ganz gelungene Blumenlese der gebräuchlichsten Balladenphrasen neben wenig eigener Erfindung. Daher hat die Stimmung zwar etwas Episches, aber so wenig Charakteristisches, dass man sich sehr wohl einen ganz andern Text dazu denken könnte, ohne der musikalischen Erfindung im Geringsten Gewalt anzuthun. Die Begleitung, welche in der Ballade vielleicht mehr als irgend wo anders zu bedeuten hat, enthält hier nicht das Mindeste von Situationsmalerei, von andeutender Interpretation der Textworte, sie kommt nicht einmal zu selbständiger Ausbildung, wie wir es bei Schubert, Schumann, Löwe gewohnt sind(8).

Freilich kann die Charakterisierung auch übertrieben werden auf Kosten des „rein Musikalischen" oder (da ja die Charakterisierung großenteils von der Begleitung geleistet wird) der Melodik; in diesem Fall verkommt die Ballade zur „musikalischen Illustration des Gedichts":

Klitzsch, Rezension von L. Meinardus, *Romanzen u. Balladen* op. 3 (NZfM XXXVII, 1852): Dasjenige, was daran zu loben ist, ruht hauptsächlich in der richtigen Erfassung des Balladentones und der consequenten Durchführung desselben... Eine genauere Beurtheilung darf jedoch auch nicht unerwähnt lassen, daß (was ich als Mangel an dem Werke bezeichnen muß) das charakteristische Moment zu sehr die Oberhand behält und dagegen das rein musikalische etwas zu sehr in den Hintergrund tritt (16a);

ders., Rezension von O. Reinsdorf, *Das Waldweib* op. 16 (NZfM LVIII, 1872): Mehr nach der charakteristischen Seite hin dürfte diese Ballade Anspruch auf Geltung machen; sie gleicht mehr einer frei sich ergehenden Phantasie, die viel mehr in die Begleitung als in die Singstimme <> die Bedeutung legt; sie dürfte daher eher eine musikalische Illustration des Gedichtes genannt werden (351a).

Überhaupt ist die Vielfalt der mus. Darstellungsformen und der Charakteristiken nicht der einzige Gesichtspunkt der Balladenkomposition; wesentlich ist es vielmehr auch, die „Stimmung" zu komponieren, „in welcher sich der Declamirende befindet" (Nauenburg), „daß der Sänger, ein theilnehmender Zeuge, den Eindruck, den die Begebenheit auf ihn gemacht hatte, kundwerden läßt" (Hand), „dem erzählenden Ton ein lyrisches Element einzuimpfen, indem sie [die Musiker] ihn durch volksthümliche Rhythmen und fasslich schöne Melodien aus der Fessel des Recitativs" befreien, wobei sie die „Einheit in der Mannigfaltigkeit" durch Einhaltung eines (und zwar des richtigen) „Grundtones" herstellen (anon. Rezension von Hager), „dass der lyrische Grundcharakter der musikalischen Kunst sich auch im erzählenden Genre nicht verleugne[t]" und „ein einheitlicher Grundton wesentlich lyrischen Charakters durchweg festgehalten" wird (anon. Rezension von Loewe). Damit wird nicht die Grenze zum lyrischen Genre verwischt; vielmehr arbeiten sie Hand und der zuletzt genannte Autor deutlich heraus:

G. Nauenburg, Rezension von C. Loewe, *Zwey Balladen von Uhland u. Telvj* op. 8 (AmZ XXXII, 1830): Man meint gewöhnlich, die Tonkunst sey rein pathologischer Natur, und könne sich deshalb nur mit der lyrischen Poesie verbinden. Die epische Poesie, welche doch in der Ballade oft vorherrsche, sey geradezu uncomponirbar. Man vergaass aber, dass eben in der epischen Poesie nicht das Gefühl, welches im Gedanken liegt, sondern die Stimmung, in welcher sich der Declamirende befindet, componirbar ist. Von diesem Standpuncte aus kann die Ballade und Romanze allerdings reichen Stoff zur musikalischen Composition liefern; insofern ist die epische Poesie allerdings auch pathologischer Natur (247a);

F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Lpz. 1841): Die Erzählung muß gleichsam durchs Gemüth hindurchgehen, und so sich das, was das Auge geschaut, der Verstand gedacht hat, unmittelbar in Gesang dadurch verwandeln, daß der Sänger, ein theilnehmender Zeuge, den Eindruck, den die Begebenheit auf ihn gemacht hatte, kundwerden läßt. Dadurch steht das Melodische zu gewinnen, welches seine Vollkommenheit hier in der Verbindung einzelner, oft sehr verschiedener Theile und in einer mit Sicherheit durchgeführten Haltung bewährt. Der Gesang der Ballade muß fließend und in sich gebunden seyn. Auf der anderen Seite wird objective Anschaulichkeit verlangt und das Ganze darf nicht die Form der Erzählung verläugnen. Dieses gibt der Ballade einen declamatorischen Charakter, bei welchem melismatische Verzierungen und Wiederholungen ausgeschlossen bleiben; jenes läßt die Mittel benutzen, welche der Musik für objective Darstellung verliehen sind (544);

Anon., Rezension von J. Hager (siehe oben): Das Wesen der Ballade, als der Erzählung eines Vorganges von grösserer oder

geringerer Vielseitigkeit der Einzelmomente, widerspricht zwar von vorneherein einigermaassen dem Wesen der Musik als einer vorwiegend lyrischen Kunst, doch haben die genialen Musiker Mittel und Wege gefunden, dem erzählenden Tone ein lyrisches Element einzuimpfen, indem sie ihn durch volksthümliche Rhythmen und fasslich schöne Melodien aus der Fessel des Recitativs, welches dem Text gegenüber das natürlichste schien, befreiten... Für unsere erste Forderung: des musikalischen Gedankens, bietet die Ballade... kein Hindernis; der geniale Componist wird im Gegentheil sich durch die Vielheit der gegebenen Bilder zu einer reichen Entäusserung seiner Erfindungskraft, zu Sätzen von verschiedenartigster Bildung angeregt fühlen. Schwieriger ist schon die Erfüllung der anderen Forderung: der musikalisch consequenten Ausführung, der Einheit in der Mannigfaltigkeit... Jener obigen Schwierigkeit, die Einheit herzustellen, sind aber auch die grössten Musiker nicht immer Herr geworden, und nur dann, wenn sie den rechten Grundton fanden, der durch das Ganze, oder mehrere Theile desselben in irgend einer Weise, in Bewegung oder Taktart, in melodischen Motiven, die von Zeit zu Zeit wiederkehren, festgehalten werden konnte (263); Anon., Rezension von C. Loewe, op. 133 u. 135, u.a. (Leipziger AmZ III, 1868): Wir wissen sehr wohl, dass die Balladen- und Romanzensänger, der Natur ihres Stoffes folgend, einen grössern Kreis von Zuhörern im Auge haben und deshalb auf drastischere Mittel nothwendig angewiesen sind, als die Lyriker. Diese wenden sich an den Einzelnen, suchen ihn zu isoliren, zu bestricken, ihn ganz und gar in eine besondere Stimmung zu versenken — jene machen sich mit ihrer Geschichte zu dem Mittelpunkt einer Gesammtheit, ihr Triumph ist es, diese zu fesseln und mit sich fortzureissen, gewissermaassen zu blenden dadurch, dass sie lebhafte Bilder in scharfen Umrissen ihr gegenüberstellen. Schubert und Schumann haben gezeigt, dass der lyrische Grundcharakter der musikalischen Kunst sich auch im erzählenden Genre nicht verleugnen soll, dass alle Mannigfaltigkeit eines thatsächlichen Hergangs glänzend geschildert und dabei doch ein einheitlicher Grundton wesentlich lyrischen Charakters durchweg festgehalten werden kann (252).

Aus der Norm einer inneren Anteilnahme des Balladensängers, die je nach Sujet eine sehr subjektive sein kann, erklärt sich wohl auch, daß von R. Schumanns *Balladen u. Romanzen für Chor*, die ja von einem Kollektiv statt einem Einzelnen vorzutragen sind, als einem neuen Genre die Rede ist und die Mehrstimmigkeit mit der Volkstümlichkeit der Texte gerechtfertigt wird:

Clara Schumann, Tagebuch (13. 3. 1849): Robert komponiert jetzt Romanzen und Balladen für gemischten Chor, ein Genre, in dem noch nichts geschrieben ist (zit. nach B. Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Lpz. [4]1910, II, 183 f.); ibid. (nicht vor 16. 3. 1849): Am 16. März beendete Robert seine Balladen und Romanzen für Chor, 12 an der Zahl. Die meisten sind im Volkston gehalten, einige im Schottischen Charakter, was sich im Chor sehr reizend machen muß (ibid. 184); A. F. Riccius, Rezension von R. Schumann, *Romanzen u. Balladen für Chor* op. 67 (NZfM XXXI, 1849): Das Heft enthält 5 Nummern: „der König von Thule" von Göthe, „Schön-Rohtraut" von E. Mörike, „Heidenröslein" von Goethe, „Ungewitter" von Chamisso, „John Anderson" von Burns. — Der Gesichtspunkt, unter welchem diese Gesänge zu betrachten sind, ist der des Volksliedes, und in dieser Auffassung liegt zu gleicher Zeit die Vertheidigung der ausgewählten Texte für den mehrstimmigen Gesang (189a).

*

Exkurs: Keine eigene Gattung stellt die Ballade in der Oper dar. Abgesehen von Ausnahmen wie die *Ballata* des Herzogs in G. Verdis *Rigoletto* (1851), die auf einen vorromantischen Begriff von ballata (etwa „höfisches (?) Tanzlied") zurückzugreifen scheint, handelt es sich vielmehr um den auch sonst gegebenen Typus der romantischen Ballade, so z.B. in den *Faust*-Kompositionen H. Berlioz' (1846) und Ch. Gounods (1859) oder in M. Mussorgskijs *Boris Godunow* (1874). Gelegentlich bildet die Ballade den mus. Kern, aus dem das gesamte mus. Material der Oper hergeleitet ist; so Sentas Ballade in R. Wagners *Der Fliegende Holländer* (1843). Wenn Wagner in diesem Fall sogar daran denkt, die Oper eine „dramatische Ballade" zu nennen, bezieht er sich eher auf die Musik und die durch sie dargestellten Stimmungen als auf das Verhältnis der Opernhandlung zur Balladenerzählung; denn jene dramatisiert diese nicht bloß wie bei Goethe (vgl. oben IV.(1)(c) mit *Exkurs*), sondern ist ihr genaues Komplement, das entweder die Ballade erst vollendet oder aber nur zur Handlung gehört:

Eine Mittheilung an meine Freunde (1851): Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „fliegenden Holländers" schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder: es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand; und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine „dramatische Ballade" zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, [4]Lpz. o.J., IV, 323).

Übrigens charakterisiert Wagner schon ein Jahrzehnt früher eine Oper — nämlich C. M. von Webers *Der Freischütz* (1821) — als Ballade:

Über dtsch. Musikwesen (1840/41): In seinem populärsten Werke, dem „Freischützen", berührte Weber abermals das Herz des deutschen Volkes. Das deutsche Märchen, die schauerliche Sage waren es, die hier den Dichter und Komponisten unmittelbar dem deutschen Volksleben nahe brachten; das seelenvolle, einfache Lied des Deutschen lag zu Grunde, so daß das Ganze einer großen, rührenden Ballade glich, die, mit dem edelsten Schmucke der frischesten Romantik ausgestattet, das phantasievolle Gemüthsleben der deutschen Nation auf das Charakteristischeste besingt (ibid. I, 164).

*

V. Seit den siebziger Jahren des 18. Jh. entstehen immer wieder Balladenvertonungen mit verteilten Rollen, unter Beteiligung von Instrumentalensembles und Chor, sowie szenische Darstellungen. Goethe und Zelter arbeiten „dramatische Balladen" zu „größeren Singstücken" für Soli, Chor und Instrumentalensemble aus; und bei F. Mendelssohn Bartholdy erhält die Kompos. einer dieser Balladen (*Die Erste Walpurgisnacht*) schließlich die Gestalt einer „Sinfonie-Cantate" (vgl. oben IV.(2)(a)).

Zumindest das letztere Werk ist durchaus bekannt, als R. Schumann seine Balladen für Soli, Chor und Orchester schreibt (1851 ff.). Dennoch werden diese als Werke einer neuen Gattung von „Concert-Musik" oder „Concert-Gesang" aufgefaßt. Dies erklärt sich aus ihrer Funktion und den mus. Traditionen, die sie aufnimmt. Was die Funktion betrifft, tritt diese Gat-

tung an die Stelle von konzertant aufgeführten Opernbruchstücken. Diesen gegenüber hat sie den Vorzug, ein in sich geschlossenes Werk darzustellen und für die Konzertaufführung konzipiert zu sein. In Anlehnung an den Stil der zu ersetzenden Musik bemüht sie sich um weitgehende Dramatisierung, hält sich aber an diejenigen Situationen, die der szenischen Verdeutlichung nicht bedürfen. Die neue Gattung wird aber auch in der auf H. Berlioz zurückgeführten Tradition des konzertanten Orchestergesanges gesehen, bei dem man „zur Erreichung großartigerer Wirkungen die Begleitung des Gesanges dem vollen Orchester überwies, oder vielmehr die beredten Ausdrucksmittel des Orchesters... benutzte, um den Inhalt der poetischen Textunterlage tiefer zu erfassen und anschaulicher und ergreifender dem Gemüthe zu übermitteln" (G.R.):

P. Lohmann, *R. Schumann's Balladen* (NZfM LIII, 1860): ...eine in wesentlichen Puncten erst durch ihn [Schumann] mit völliger principieller Klarheit eingeführte Gattung von Concert-Musik (4b);
St. Diamond, Ber. vom Schumann-Konzert vom 28. 2. 1857 in Elberfeld (NZfM XLVI, 1857): Schumann wollte [mit *Des Sängers Fluch* op. 139] keine Ballade setzen, wie wir deren von Zumsteeg u. A. besitzen, er wollte ein Oratorium im höchsten Wortsinne, ein ernstes dramatisches Gedicht, dessen Charaktere nur musikalisch vor die Seele des Hörers treten, erschaffen (148a/b);
G. R. (Rochlich?), Rezension von W. Weißheimer, *König Sifrid* op. 1 (NZfM LIV, 1861): Nach dem Vorgange Berlioz', dem andere Meister wie Schumann und Liszt gefolgt sind, hat das Gebiet des Concertgesanges eine nothwendig gebotene Erweiterung erfahren, indem man geschlossene Tonwerke (also nicht Opernbruchstücke) geringeren oder größeren Umfanges für den Einzel- (Solo-)gesang mit oder ohne Hinzunahme des Chores für den Concertsaal componirte und zur Erreichung großartigerer Wirkungen die Begleitung des Gesanges dem vollen Orchester überwies, oder vielmehr die beredten Ausdrucksmittel des Orchesters neben denen des Gesanges mit benutzte, um den Inhalt der poetischen Textunterlage tiefer zu erfassen und anschaulicher und ergreifender dem Gemüthe zu übermitteln (191a/b).

Die besondere Eignung der Ballade für diese Gattung von Orchestergesang wird mit ihrem Zusammenwirken des „lyrischen und dramatischen Element[s]" begründet und ein Zurücktreten des ersteren (das hier wohl auch das Epische der Ballade einschließt) kritisiert:

ders.: Die Balladendichtung erwies sich als zu dieser Kunstform am geeignetsten, da sich in derselben lyrisches und dramatisches Element begegnen und innig verschmelzen und demnach der Tonsprache ein ebenso weites wie ergiebiges Gebiet eröffnen. — ... Die Wahl des Textes [zu *König Sifrid*]... können wir als keine gelungene bezeichnen, da das ausschließlich düstere Gepräge desselben, die jähe Eile der dramatischen Entwicklung und das fast gänzliche Zurücktreten des lyrischen Elementes in der Dichtung der Modulation des musikalischen Ausdruckes einen nur zu einseitig begrenzten Spielraum verstattet. Die von Rob. Schumann bearbeiteten umfangreichen Dichtungen Uhland's bieten der musikalisch künstlerischen Gestaltung eine ganz andere, reichere Ausbeute dar und berechtigen bei der lyrisch-episch breiteren Entfaltung ihres poetischen Inhaltes zu einer Bearbeitung im großen Style mit den Hülfsmitteln des Orchesters (191b).

Überhaupt geht die Dramatisierung der Ballade (die bei Schumann mit entsprechenden Texteinrichtungen und Einlagen anderer Texte verbunden ist) nicht so weit, daß ihr episch-erzählendes Element völlig getilgt würde; vielmehr bleibt dieses ein wesentlicher Charakterzug der in Rede stehenden Kompositionsgattung. E. Klitzsch hebt dies bei Schumann als den „Balladenton" hervor, den er allerdings im gegebenen Werk [op. 116] durch lyrische Soli beeinträchtigt findet:

Rezension von R. Schumann, *Der Königssohn* op. 116 (NZfM XXXIX, 1853): Gleich die erste... [Nummer] schlägt den richtigen Balladenton an und weiß uns in die erwünschte Stimmung zu versetzen... Die... Soli enthalten lyrische Partien, die doch etwas den Balladenton beeinträchtigend wirken (224);
vgl. H. Wolf über *Des Sängers Fluch* op. 139 (Konzertkritik vom 27. 4. 1884): ...Anfangs- und Schlußstrophen, in denen der Balladenton meisterhaft getroffen ist (*H. Wolfs mus. Kritiken*, hg. von R. Batka u. H. Werner, Lpz. 1911, 49); zum „Balladenton" in Schumanns op. 139 vgl. Jarczyk 1978, 66-84;

und H. Levi, der den „Balladenton" von M. Bruchs *Schön Ellen* op. 24 lobt, sieht die „erzählende Form des Chores... im Wesen der Ballade begründet", schlägt dann allerdings Ergänzungen vor, die dem dramatischen Element des Werkes zugute kämen:

Levi an Bruch (11. 2. 1867): Schön Ellen hat mir große Freude gemacht. Der Balladenton ist prächtig getroffen und festgehalten, die musikalische Form (das Verhältnis des Chores zu den Solostimmen) durchaus richtig... Auch ich möchte die erzählende Form des Chores nicht vermissen; sie gibt dem Ganzen Halt und Ruhe und ist im Wesen der Ballade begründet. Vielleicht könnte er an einzelnen Stellen sogar noch an der Handlung theil nehmen, so beim Abschied des Edward, der ohnehin für die breite Melodie (und auch für die Situation) etwas kurz ist? Freilich müßte man da noch Worte haben (zit. nach Jarczyk 1978, 121; dort auch ausführlicher Kommentar).

Freilich wird die dieser neuen Gattung eigene „Vermischung des dramatischen und des Balladenstyls" (Hahn) auch gerügt, wie auch schon früher dramatische Ausgestaltungen von Balladen mißbilligt worden sind (Becker). Könnte man nach Hahns Ausführungen noch glauben, er beschreibe nur Ungeschicklichkeiten in der Anwendung der beiden Stile, so erblickt Hanslick den Fehler in der „ganzen Conception" und spricht (in seiner Besprechung von Schumanns op. 140) von den „zahlreichen Dramatisierungen von Balladen und poetischen Erzählungen" als einem „zwitterhaften Genre" (wenn er auch hinzufügt: „das jedoch größeren Farbenreichtum in der Ausführung zuließ, und überdies den Concert-Repertoires erwünschte Bereicherung zuführte"; *Aus d. Concert-Saal*, in: *Concerte u. Componisten u. Virtuosen d. letzten fünfzehn Jahre*, 1870-1885, Bln 1886, 200):

A. Hahn, *Die 35. Zusammenkunft d. niederrheinischen Musikvereins zu Aachen* III (NZfM XLVII, 1857): Der Hauptvorwurf, der diesem Werke [Schumanns *Des Sängers Fluch* op. 139] gemacht werden muß, ist der einer Vermischung des dramatischen und des Balladenstyls. Will man von der „Stimmung" gebenden Kraft der Musik Gebrauch machen, so muß man die dramatischen Effecte, bei denen die Musik immer nur in zweiter Reihe steht, beiseite lassen; jedenfalls aber muß man ganz entschieden das lyrisch Musikalische oder das musikalisch Dramatische ergreifen, und nicht, wie es hier oft geschehen, die beiden Elemente durcheinander mischen. So schwankt die Erzählerin zwischen diesen beiden Gegensätzen umher, obwohl sie beginnt in dem Ton einer Volksweise, welche stimmungsgebend wirken soll, und von der anderen

Seite ist der vollständig dramatisch gehaltene König in den wirkungsvollsten Einsätzen so undramatisch, daß man ohne Textbuch und bewußte Abstraction gar nicht einsieht, was dort eben Bemerkenswerthes geschehen sein soll (18);
E. Hanslick, *op. cit.*, zu Schumanns *Der Königssohn* op. 116: Das Grundübel der ganzen Conception liegt in der fortwährenden Vermengung des Epischen und des Dramatischen (232);
J. Becker, Rezension von C. A. von Schumacher, *Der Erlkönig* (NZfM VIII, 1838): außer ihm [Schumacher] ist es bis jetzt noch keinem in den Sinn gekommen aus einer einfachen Ballade eine ganze dramatische Szene zu machen. Abgesehen von diesem Fehlgriffe, hat der Componist dem Gebilde noch dadurch Gewalt angethan, daß er außer den Personen des Vaters, des Kindes und des Erlkönigs, um den Chor zu haben, noch Waldgeister hineinbringt, von denen im Gedichte weder etwas steht, noch die es im Entferntesten ahnen läßt (146b).

VI. Seit den dreißiger Jahren des 19. Jh. wird Ballade auch als Bezeichnung für INSTRUMENTALSTÜCKE gebraucht, zuerst anscheinend von Fr. Chopin für sein von Sommer 1831 bis 1835 entstandenes und 1836 gedrucktes op. 23, wie dann auch für op. 38 (1836-39; gedruckt 1840), op. 47 (1840/41; gedruckt 1841) und op. 52 (komponiert und gedruckt 1843). Wie R. Schumann 1841 berichtet, sagte Chopin 1838 in Leipzig, wo er op. 38 (noch nicht in der endgültigen Fassung) vorspielte, „daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei" (NZfM XV, 1841; zit. unten); von welchen, ist nicht präzisiert. Später wurden op. 23 mit dem Epos *Konrad Wallenrod* (1828), op. 38 mit der Ballade *Der Switez* (in *Poezje*, Wilna 1822), op. 47 mit der Ballade *Switezianka* (ibid.) und op. 52 mit *Drei Brüder Budry* in Zusammenhang gebracht (hierzu G. Bourniquel, *Fr. Chopin in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten*, Reinbek 1959, 138 f.). Gegen die erste dieser Zuordnungen spricht, daß *Konrad Wallenrod* keine Ballade oder „Gedicht" (im engeren Sinn) ist, sondern ein Epos; doch treffen die zweite und dritte dieser Zuordnungen zumindest das von Chopin wohl angesprochene Repertoire: A. Mickiewicz' *Ballady i Romanse* in *Poezje* (Wilna 1822). Diese Beziehung genauer zu bestimmen, scheint aber ohne weitere Zeugnisse kaum möglich (zu einem Fall von nachweislicher Beziehung zwischen einer literarischen und einer Instrumentalballade siehe unten die Erörterung von Brahms op. 10,1).
R. Schumann äußert sich ab 1836 insgesamt viermal über Chopins Balladen. Zwar bezeichnet er sie als „phantastisch und geistreich" (die Epitheta genialisch, wild und eigenthümlich bezeichnen nur individuelle Qualitäten der von Schumann besonders geschätzten ersten Ballade); zwar weist er darauf hin, daß sie durch Gedichte angeregt sind (wie auch „umgekehrt... ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können" werde); doch scheint ihm „nur das Wort [Ballade] neu, die Sache kann man schon in Beethoven und Schubert finden" (was umso bemerkenswerter ist, als seine künftige Gattin Clara Wieck wohl noch 1836 einen Satz ihrer *Soirées mus.* op. 6 *Ballade* nennt und er selbst 1838 den 10. seiner *Davidsbündlertänze* op. 6 mit „balladenmäßig" überschreibt und bei Moscheles' *Ballade* wohl nicht zuletzt auch wegen ihrer Bezeichnung an Schottland denken dürfte). Tatsächlich deuten seine Beschreibungen auf nichts weniger als auf einen erzählenden Charakter von Chopins Balladen; die Rede vom „poetischen Duft", der „sich weiter nicht zergliedern" lasse, scheint eine solche Vorstellung eher abzuweisen:

Schumann an H. Dorn (14. 9. 1836): Von Chopin habe ich eine neue Ballade (g-moll). Sie scheint mir sein genialischstes (nicht genialstes) Werk, auch sagte ich es ihm, daß es mir das liebste unter allen sei. Nach einer langen Pause Nachdenkens sagte er mit großem Nachdrucke — „das ist mir lieb, auch mir ist es mein Liebstes" (*R. Schumanns Briefe. N. F.*, hg. von F. G. Jansen, Lpz. 1904, 78);
ders., Rezension von Fr. Chopin, *Ballade* op. 38, u.a. (NZfM XV, 1841): Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigen Stückes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten eigenthümlichsten Compositionen; die neue ist anders, als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Die leidenschaftlichen Zwischensätze scheinen erst später hinzugekommen zu sein; ich erinnere mich sehr gut, als Chopin die Ballade hier spielte und in F-Dur schloß; jetzt schließt sie in A-Moll. Er sprach damals auch davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innerste auf (141 bf.);
ders., Rezension von Fr. Chopin, *Ballade* op. 47, u.a. (NZfM XVII, 1842): Bei weitem höher als das Allegro [op. 46] stellen wir die Ballade, Chopins dritte, die sich von seinen früheren in Form und Charakter merklich unterscheidet, und, wie jene, seinen eigensten Schöpfungen beizuzählen ist. Der feine geistreiche Pole, der sich in den vornehmsten Kreisen der französischen Hauptstadt zu bewegen gewohnt ist, möchte in ihr vorzugsweise zu erkennen sein; ihr poetischer Duft läßt sich weiter nicht zergliedern (168);
ders., Rezension von *Das Mozartalbum* (Braunschweig 1842) (ibid.): Wir kommen zu der kleinsten, zur dritten Abtheilung, Solocompositionen für das Pianoforte, die von I. Moscheles mit einer Ballade eröffnet wird. Das Wort „Ballade" trug wohl zuerst Chopin in die Musik über. Uebrigens scheint uns nur das Wort neu, die Sache kann man schon in Beethoven und Schubert finden. Das Stück von Moscheles will wohl den Eindruck, den es macht, einen finstern, nebelhaften, der uns an die Küsten Schottlands gemahnt; die Tonart bewegt sich in As-Moll und verwandten; zu Spielern verlangt es Künstler ersten Ranges (142a).

Demgegenüber ordnet G. W. Fink die Gattung Ballade, wie sie sich in Chopins op. 23 darstellt und die er dem Lied ohne Worte gegenüberstellt, der Vorliebe der neueren Musik (gemeint ist die „romantische Schule" Frankreichs) zu, „Geschichten in Tönen zu dichten" (als „Geschichte" charakterisiert er Chopins Ballade auch im Fortgang der Besprechung). Er will sich nicht mit einer Diskussion dieses mus. Ideals aufhalten (zum Wortgebrauch von ‚Romantik' vgl. etwa H. Heine, *Hillers Konzert* [1831]: „je häufiger man darin [sc. in der neuesten Musik] das Romantische in das Unzusammenhängende, Aphoristische gesezt hat..." [H. Heine, *Zeitungsber. über Musik u. Malerei*, hg. von M. Mann, Ffm. 1964, 77]), sondern schildert seinen Eindruck von dem zu besprechenden Stück, der anfangs ungünstig war, mit tieferem Eindringen aber immer vorteilhafter wurde:

Rezension von *Album Mus.* (Lpz. 1836) (AmZ XXXIX, 1837): Das erste musikalische Stück ist eine Ballade ohne Worte für's Pianof. von Chopin. Hat man Lieder ohne Worte, warum soll man nicht auch Balladen ohne Worte haben? Ueberhaupt liebt es die neuere Musik, Geschichten in Tönen zu dichten.

Es würde zu weit führen und hier nicht am Orte sein, wollte ich mich auf die pedantische Frage einlassen, ob man in dieser Romantik zu weit gehe: angemessener wird es sein, von dem Eindrucke zu sprechen, den diese Ballade auf mich und mehrere Hörer der Töne dieses Sternbeschauers der Nacht hervorbrachte. Anfangs war es durchaus kein günstiger; zu schroff und seltsam trat mir manches entgegen und hätte ich nach dem ersten Anhören mein Urtheil abzugeben gehabt, hätte ich nur achselzuckend ehrlich herausgesagt: Mir ist diese Geschichte zu wunderlich!... Ich habe nun diese Ballade 5mal gehört und sie hat mir immer besser gefallen... Es bliebe nichts übrig, als eine dichterische Auslegung des Gedichts zu geben, die, nicht schwierig, Jeder sich selbst am Besten gibt (25 f.).

Nichts anderes als „Geschichten in Tönen... dichten" meint wohl O. Paul mit dem „romantischen Element" (vgl. F. Mendelssohn Bartholdy an Zelter, Paris 15. 2. 1832: „...spielte Kalkbrenner seinen ‚Traum'; das ist ein neues Clavierconcert, ...worin er zur Romantik übergegangen ist; er erklärt vorher, daß es mit unbestimmten Träumen anfinge, dann käme eine Verzweiflung, dann eine Liebeserklärung, und zum Schluß ein Militairmarsch. Kaum hörte das Henri Herz, so macht er geschwind auch ein romantisches Clavierstück und erklärt es auch vorher: erst kommt ein Gespräch zwischen Schäfer und Schäferin, dann ein Gewitter, dann ein Gebet mit der Abendglocke und zum Schluß ein Militairmarsch" [*Briefe aus d. Jahren 1830 bis 1847*, hg. von P. u. C. Mendelssohn Bartholdy, Billige Ausg., Lpz. [8]1915, I, 251 f.):

PaulL (1873): *Ballade*... Bei Clavierstücken ein Titel, welcher das romantische Element andeuten soll.

Auch A. Winterer versteht unter Ballade eine „epische Tondichtung":

Rezension von X. Scharwenka, *Ballade für Pianoforte* op. 8 (NZfM LXIX, 1873): ...daß sich ein Tonstück, namentlich eine Clavierpiece als Ballade introducirt und sich bei näherer Untersuchung als Sonatensatz, Character- oder Phantasiestück ausweist... ...dieser reizenden, aber nichts weniger als epischen Tondichtung... ...wenn auch... keine Ballade im strengen Sinne des Wortes, so doch... ein Geist und Leben sprühendes Tonstück... (151 2);
vgl. MúsiolL (1888): *Ballade, Ballata*, ein erzählendes Gedicht. Die musikalische Form für Gesang wurde von J. André in's Leben gerufen und von Zumsteeg, Reichardt, Löwe, Schumann, Jensen u.a. ausgebildet. Auch ein Instrumentalstück ähnlichen Charakters;
BakerD (1895): *Ballad*... In an extended application, it includes... also compositions for single instruments, for orchestra etc., supposed to embody the idea of a narrative;

und M. Karasowski faßt Chopins Balladen als „poetische Erzählungen" auf und spricht von ihrem „Märchenton..., der sich von allen bis dahin üblichen Formen der musikalischen Ausdrucksweise wesentlich unterscheidet und durch die Tactart (6/4 und 6/8) besonders treffend geschildert wird" (*Fr. Chopin*, Dresden 1877, II, 158). O. Lorenz schreibt zwar an folgender Stelle von der Ballade als einem Lied ohne Worte, ohne den erzählenden Charakter (den das besprochene Stück in der Begleitung anzustreben scheint und dem auch die von Lorenz vorgeschlagenen Verbesserungen zugutekämen) hervorzuheben; doch darf in diesem Zusammenhang auf seine dezidierten Vorstellungen von der gesungenen Ballade verwiesen werden (siehe oben IV. (2) (b)):

Rezension von H. Panofka, *Ballade* für Violine u. Pianoforte op. 20 (NZfM XIV, 1841): Die Ballade von Panofka ist, man wird es schon aus dem Titel schließen, ein wahres Lied ohne Worte, was den Charakter der Melodie sowohl, als ihr Verhältnis zur Begleitung betrifft. In der letzteren könnte, des Gattungscharakters unbeschadet, manche Partie bedeutender hervortreten, um der Hauptstimme mehr Folie und dem Ganzen mehr Mannichfaltigkeit und lebendigeres Colorit zu geben: vor allem ist das oft wiederkehrende ein- und überleitende Tremolo mit den Glöckchenoctaven zu nichtig und zu anspruchsvoll dazu (65a).

Hingegen bleibt beim Signanten XXV-I (wohl Y. von Arnold) unbestimmt, welche „poetischen" und „melodischen" Eigenschaften er von einer Ballade erwartet:

Rezension von G. Satter, *Undine. 2me Ballade* op. 11, u.a. (NZfM LIX, 1863): Die „Undine" ist brillant und effectvoll, bekundet aber zu wenig poetische, wie melodische Anhalte, um auf die Benennung „Ballade" wirklichen Anspruch machen zu dürfen (203b; nochmals gedruckt LX, 1864).

Nationale Färbung und Volkston verbindet der Signant P.L.A. mit Ballade:

Rezension von F. Laub, *Six Morceaux caractéristiques pour le violon avec accompagnement de Piano* op. 4, Nr. 1 *Nocturno*, Nr. 2. *Ballade* (NZfM LI, 1859): [in der *Ballade*] glüht das innere geheimnißvolle Feuer des begabten Böhmen, das nationale Element, zum Besitzthume aller Welt erhoben... Mit ritterlicher Kühnheit herausfordernd und erwärmend, ist Laub's echte Ballade (bedeutet bekanntlich auf Deutsch: Volksgesang), ... empfehlenswert (165b).

Bestimmte Dimensionen (größer als eine Romanze, kleiner als eine Concertphantasie oder ein einsätziges Concert) werden in folgenden Belegen von der Ballade erwartet:

K. Stein, Rezension von Th. Döhler, *Ballade pour le Piano* op. 41 (AmZ XLIV, 1842): ...diese einfache Ballade oder Romanze, wie er sie ebenfalls hätte nennen können (936);
B. B. (Böckelmann?), Rezension von W. Fitzenhagen, *Ballade* für Violoncello mit Begleitung d. Orch. oder d. Pianoforte op. 10 (NZfM, LXXI, 1875): Die nur im Clavierauszuge vorliegende Ballade hält sich nicht in den für gewöhnlich bei derartigen Solostücken eingehaltenen räumlichen Grenzen, sondern nähert sich mehr dem Charakter einer freien Concertphantasie und kann füglich auch als Violoncellconcert in einem Satze betrachtet werden (241).

In J. Brahms' 4 *Balladen* op. 10 (1854; ursprünglicher Titel: *Balladen u. ein Intermezzo*) heißt das 3. Stück *Intermezzo* (wie umgekehrt das 3. Stück der *Intermezzi* op. 118 [1893] mit *Ballade* überschrieben ist). Obwohl Nr. 2 und 3 von Brahms 1860 und Nr. 1 und 4 von Cl. Schumann 1867 uraufgeführt worden sind, bilden die vier Stücke (wie schon R. Schumann bemerkte) einen Zyklus (Nr. 1 Andante in d-moll, Nr. 2 Andante in D-dur, Nr. 3 *Intermezzo* Allegro in h-moll, Nr. 4 Andante con moto in H-dur). — Nr. 1 ist von Brahms selbst zunächst mit *Edward*, dann mit „Nach der schottischen Ballade *Edward* in Herder's *Stimmen der Völker*" überschrieben worden. Obwohl sich nur bei dieser Ballade ein solcher Hinweis findet und damit gerechnet werden muß, daß nur bei ihr ein derart konkreter literarischer Bezugspunkt gegeben ist, ermöglicht der Hinweis eine Einsicht in das grundsätzliche Verhältnis zwischen literarischer und instrumentaler Ballade und erhellt den Begriff der letzteren. In *Edward* werden (vgl. oben IV.(1)(c)) in einem stark formalisierten Dialog zwischen

Mutter und Sohn ein Vatermord und schließlich eine — zum Fluch werdende — Mitschuld der Mutter enthüllt. In Brahms' Komposition dagegen folgen einem Komplex aus Andante-Thema und Poco-più-moto-Thema, der leicht variiert wiederholt wird, ein Allegro (ma non troppo)-Mittelteil aus einem Fugato und anschließender Klimax, die im (pesante und fortissimo vorgetragenen) Poco-più-moto-Thema kulminiert und wonach wieder das Andante-Thema des Anfangs erklingt. Dieses in Moll gehaltene, ernst gestimmte Anfangsthema wirkt mit seinem gepanzerten hohlen Klang einerseits archaisierend und evoziert so Balladensphäre; andererseits steht es möglicherweise für den Sohn, und das weichere Poco-più-moto-Thema stünde dann für die Mutter. Der Allegro (ma non troppo)-Mittelteil verkörperte den Prozeß, auf dessen Höhepunkt die Mutter mit Schuld und Fluch belastet dasteht; und mit der Wiederkehr des Anfangsthemas, die zu sagen scheint: „So war's", rückt das Geschehen in die Vergangenheit. Die Musik zeichnet also nicht die Stadien der Enthüllung nach (wenn auch die Themenaufstellung und ihre leicht variierte Wiederholung gleichsam den ersten beiden Stadien [=1. und 2.Strophen] entsprechen), sondern exponiert ihre Themen und erzeugt das Pathos, das dem letzten Stadium der Geschichte zukommt, was nur in einem Mittelteil geschehen kann, und schließt mit dem Anfangsthema. — Unterlegt schon M. Kalbeck die ersten beiden Gedichtverse den ersten drei Takten (*J. Brahms* I, Bln 1904, 196 ff.), so setzt P. Mies die Textunterlegung bis zum Ende des Poco-più-moto-Themas fort und vermutet, daß das Stück als Gesangskompos. begonnen und erst während der Arbeit zu einem reinen Instrumentalstück umgestaltet worden ist (*Herders Edward-Ballade bei J. Brahms*, ZfMw II, 1919/20, 228). Letzteres ist schon wegen der grundsätzlichen Unterschiede in der Anlage einer Gesangskompos. (Textvertonung) und eines Klavierstückes wenig wahrscheinlich und im vorliegenden Fall auch wegen der „Unsanglichkeit" der Melodie und ihrer zur Deklamation des Textes ungeeigneten Motivstruktur nicht naheliegend. Daß sich das Andante-Thema in 3+5 Takte gliedert und das Poco-più-moto-Thema 5 Takte umfaßt, resultiert nicht aus den Versmaßen der Ballade, sondern aus der Motivstruktur. Der Dreitakter des Andante-Themas gliedert sich in drei Motive, von denen sich das letzte wiederholt (♩ ♪ ♫ ♪, ♩ | ♩. ♪ ♪, ♩ | ♩ ♩ ♩); der Fünftakter setzt sich zusammen aus dem 1. Motiv und seiner Transposition, dann einer Variante des 3. Motivs und einem neuen Motiv mit seiner Transposition. An der Verwendung des Kopfmotives, das gleichsam das Subjekt der Sätze und der Ballade ist, läßt sich festmachen, daß der Dreitakter sozusagen die Frage der Mutter beginnt, der Fünftakter sie wiederholt, intensiviert und zu Ende bringt und das Poco-più-moto-Thema sie insofern beantwortet, als es am Anfang den Rhythmus des Kopfmotives verwendet (es setzt sich dann mit einer Variante des 3. und einer solchen des 2. Motivs fort, bezieht sich also engstens auf die Frage). In der Motivstruktur ist also nicht nur das Dialogisieren, sondern auch das Sprechen in Parallelismen aufgehoben. Beides darf als Moment des Archaisierens, wie es der Ballade entspricht, aufgefaßt werden. — Das Kopfmotiv (insbesondere mit dem Vorschlag) wie auch das Poco-più-moto-Thema klingen weniger „schottisch" oder gar „nordisch" als vielmehr ungarisch. Dieser Charakter soll nicht das Geschehen in Ungarn ansiedeln; vielmehr bietet er harmonisch die Gelegenheit zu Nebenstufen, was kirchentonal-archaisierend wirkt, und verbürgt als „nationelle" Färbung den „Volkston"; beides hat teil am „Balladenton".

Lit.: W. Chappell, Old Engl. Popular Music, revidiert von H. E. Wooldridge, London 1893; Ph. Spitta, Ballade, in: Musikgesch. Aufsätze, Bln 1894; H. F. Wagener, Das Eindringen von Percys Reliques in Deutschland, Diss. Heidelberg 1897; A. König, Die Ballade in d. Musik, Langensalza 1904; K. Nessler, Gesch. d. Ballade Chevy Chase, Palaestra CXII, Bln 1911; G. A. Thompson, Elizabethan Criticism of Poetry, Menasha, Wisconsin 1914; G. H. Gerould, The Ballad of Tradition, Oxford 1922; Ch. R. Baskervill, The Elizabethan Jig and related Song Drama, Chicago 1929; M. Akal, Die Klavierballade, Diss. Wien 1934 (maschr.); W. Kayser, Gesch. d. dtsch. Ballade, Bln 1936; S. Baldi, Sull'origine del significato romantico di „ballata", in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa XIX, 1941; S. Northcote, The Ballad in Music, London 1942; Br. Pattison, Music and Poetry of the Engl. Renaissance, London 1948, ²1970; A. B. Friedman, The Late Mediaeval Ballad and the Origin of Broadside Balladry, Medium Aevum XXVII, 1958; ders., The Ballad Revival. Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry, Chicago u. London 1961; Chr. Engelbrecht, Zur Vorgesch. d. Chopinschen Klavierballade, Kgr.-Ber. Warschau 1960; J. Stevens, Music and Poetry in the Early Tudor Court, Cambridge 1961, revidiert 1979; W. Suppan, Die Romantische Ballade als Abbild d. Wagnerschen Musikdramas, Kgr.-Ber. Kassel 1962; H. M. Shire, Song, Dance and Poetry of the Court of Scotland under King James VI, Cambridge 1969; W. Falk, Die Anfänge d. dtsch. Kunstballade, DVjs. XLIV, 1970; G. Wagner, Die Klavierballade um d. Mitte des 19. Jh., München 1976; M. Jarczyk, Die Chorballade im 19. Jh., Studien zu ihrer Form, Entstehung u. Verbreitung, München u. Salzburg 1978; GoetheW, hg. von d. Akad. d. Wiss. d. DDR, d. Akad. d. Wiss. in Göttingen u. d. Heidelberger Akad. d. Wiss., II/1, Stuttgart, Bln, Köln u. Mainz 1979.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1987

Ballata (Trecento)

ital. balata, ballata, ballada; lat. balada, ballada, balata, ballata; Diminutiv ital. ballatetta; lat. ballatella, ballatuza. Wahrscheinlich aus prov. balada, der Bezeichnung für eine poetisch-mus.-choreogr. Form, die aus mittellat. ballare, tanzen, abzuleiten ist.

I. In der 2. Hälfte des 13. Jh. bezeichnet der Terminus in der Toskana eine POETISCHE FORM VOR ALLEM DER LIEBESLYRIK mit Elf- und/oder Siebensilblern, die in vier zu wiederholende Abschnitte unterteilt ist: responsum, primus pes, secundus pes, volta, wobei sich jeweils der erste und vierte und der zweite und dritte Teil einander in Verszahl und -art gleichen. Gegen Ende des Jh. tauchen auch in Norditalien (Bologna, Mantua) Gedichte mit einer im wesentlichen analogen Struktur auf, die jedoch in der Anordnung der Teile und in der Versart weniger regelmäßig sind; einige unter ihnen stellen Beschreibungen von Tänzen oder Aufforderungen zum Tanz dar.

II. In der 1. Hälfte des 14. Jh. steht das Begriffswort in Norditalien für eine POETISCH-MUS.-CHOREOGRAPHISCHE FORM. Der Text besteht aus repilogatio, zwei pedes und volta; die EINSTIMMIGE VERTONUNG ist mensuralrhythmisch und besteht aus zwei Abschnitten: einem für repilogatio und volta, einem für die beiden pedes; die Ausführung wird tänzerisch begleitet.

III. In dem Maße, in dem sich in Florenz in der 2. Hälfte des 14. Jh. die Ballata zu einer GATTUNG DER MEHRSTIMMIGEN MENSURALMUSIK mit weltl. Text entwickelt, wird sie zu einer REIN POETISCH-MUS. FORM.

IV. Im Laufe des 15. Jh. wird der Ausdruck ballata zunächst als BEZEICHNUNG einer mus., später auch einer poetischen Form IMMER UNGEBRÄUCHLICHER.

I. In der 2. Hälfte des 13. Jh. erscheint der Terminus bal(l)ata in der Toskana häufig innerhalb einzelner Gedichte zur Bezeichnung der Gattung, zu der das Gedicht gehört. Der Ausdruck bezieht sich in diesem Zusammenhang durchweg auf eine POETISCHE FORM VOR ALLEM DER LIEBESLYRIK. In dem Gedicht „*Molto si fa brasmare*" wendet sich Bonagiunta Orbicciani (um 1250) mit den folgenden Worten direkt an sein Gedicht, indem er es gleichzeitig gattungsmäßig benennt:

Bal[l]ata, in cortesia, / ad onta de' noiosi / saluta tuttavia, / conforta li amorosi / e di' lor c'amor sia: / li lor bon cor gioiosi / seranno tostamente (Ballata, tue mir den Gefallen, / den Langweilern zum Trotz / grüße allenthalben, / tröste die Verliebten / und sage ihnen, daß es Liebe geben wird: / ihre guten Herzen / werden bald fröhlich sein) (ed. Contini, *Poeti del Duecento*, Mailand u. Neapel 1960, I, 269).

Desgleichen verfährt Guido Cavalcanti in „*Gli occhi di quella gentil forosetta*": „Ballata, quando tu sarai presente" (ed. Contini II, 535) und in „*Era in penser d'amor quand'i' trovai*": „Vanne a Tolosa, ballatetta mia" (ed. id. II, 533); so auch Cino da Pistoia in „*Angel di Deo simiglia in ciascun atto*": „Ballata, chi del tuo fattor dimanda" (ibid. 633); und Lapo Gianni in „*Novelle grazie alla novella gioia*": „Ballata, e' non è donna a la mia voia" (ibid. 590) und in „*Movi, ballata, senza far sentore*" (ibid. 593). Dante Alighieri schreibt in der *Vita nuova* (um 1292), dem Werk, in dem er seine Liebe zu Beatrice schildert:

...propuosi di fare una ballata... e feci poi questa ballata, che comincia: Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore / ...Tu vai, ballata, sì cortesemente / ...Gentil ballata mia, quando ti piace / ... (...nahm ich mir vor, eine ballata zu machen... und ich machte dann die ballata, die beginnt: Ballata, ich möchte, daß Du Amor wiederfinden mögest / ... Du gehst, Ballata, so höflich / ...Meine freundliche Ballata, wenn es Dir gefällt / ...; ed. Barbi 45–51).

Alle diese als ballata bezeichneten poetischen Texte gehören in den Bereich der Liebeslyrik und weisen gemeinsame strukturelle Merkmale auf: sie bestehen aus Elf- oder Siebensilblern oder aus Elf- und Siebensilblern; sie sind in vier symmetrische Abschnitte unterteilt und zwar in dem Sinne, daß der erste und vierte und der zweite und dritte einander in Verszahl und -art entsprechen. Die Bezeichnung ballata, die man diesen Gedichten gibt, die nicht gesungen werden und zu denen man auch nicht tanzt, rührt wahrscheinlich daher, weil ihre ital. Verfasser das Modell der prov. „balada" zu übernehmen beabsichtigen. Letztere war eine gesungene poetische Gattung, zu der wahrscheinlich auch getanzt wurde und die in der Troubadourlyrik zumindest der 2. Hälfte des 12. Jh. üblich war. Die toskanischen Dichter übernahmen die Ballata jedoch ausschließlich als literar. Gattung, ebenso wie dies zuvor bei den sizilianischen Dichtern mit anderen prov. Formen geschehen war, etwa bei der „canso", die in Italien zur canzone (vom Verb ‚cantare', singen) wurde, ohne jedoch gesungen zu werden, und bei dem „sonet", der in Italien zum sonetto (vom Verb ‚sonare', klingen, spielen) wurde, ohne jedoch gespielt zu werden. Eine ziemlich begrenzte Quellenlage zeigt, daß die poetische Gattung der Ballata gegen Ende des 13. Jh. auch in einigen literar. Zirkeln Norditaliens bekannt wurde, insbes. in der Poebene von Bologna bis Mantua. Dort jedoch war die metrische Struktur weniger regelmäßig und geordnet; und zwar in der Weise, daß man dort Acht-, Neunsilbler oder andere Verse oder aber auch unterschiedliche Verse in ein und demselben Gedicht verwendete, anstatt nur Sieben- oder Elfsilbler zu gebrauchen; darüber hinaus konnten untereinander gleiche Binnenabschnitte in unterschiedlicher Anzahl (anstelle von nur zweien) vorhanden sein. Ein Beispiel dieses Typus stellt die Mantuaner Ballata „*Com'e noy andava atorne*" dar, die zu Beginn des letzten Abschnittes ebenfalls die Bezeichnung der Gattung enthält: „Va, balada, tostamente" (ed. de Bartholomaeis, Studj romanzi VIII, 1912, 232). Auch diese poetischen Gebilde Norditaliens sind weder zum Gesang noch zum Tanz bestimmt, doch ist es bezeichnend, daß einige sich im Text ausdrücklich mit dem Tanz beschäftigen oder eine Tanzszene schildern, wie dies bei der Bologneser Ballata von 1287 der Fall ist:

E.lla mia dona çogl[i]osa / vidi cum le altre dançare / ... / Al ballo de l'avenente / ne pignorno ella et eo (Und meine fröhliche Dame / sah ich mit den anderen [Damen] tanzen / ...beim Tanz der Schönen / gaben wir uns das Wort, sie und ich; ed. Contini I, 777),

oder eine Aufforderung zum Tanz darstellen, wie in der Bologneser Ballata von 1290:

Seguramente / vegna a la nostra dança (Frei jeder Sorge / kommen Sie zu unserem Tanz; ibid. 780).

In dem lat. Kommentar zu seinen *Documenti d'Amore* (zw. 1296 u. 1312) beschreibt Francesco da Barberino elf damals im Volgare gebräuchliche poetische Formen: cantio extensa, ballata, sonitium, serventese, gobula, discordium,

concordium, contentio, libraticum, prosaicum, voluntarium. Die zweite Form erläutert der Autor folgendermaßen:

...ballate vero dummodo responsum concordet cum volta et duo pedes invicem vel tres quod raro fit nisi sint multum breves sufficit (ed. Egidi II, 262).

Damit ist eine Nomenklatur für die vier Abschnitte, die den Text der Ballata bilden, und eine Bestimmung ihrer strukturellen Beziehungen gegeben. Der erste Abschnitt wird responsum, der letzte wird volta genannt, und beide müssen (im Reim) übereinstimmen; die beiden mittleren Abschnitte heißen pedes und müssen ebenfalls übereinstimmen. Doch bemerkt der Autor, daß auch drei pedes möglich seien, womit er zeigt, daß er nicht nur die Ballata der toskanischen, sondern auch die der nordital. Dichter kennt. An anderer Stelle desselben Kommentars macht Francesco da Barberino weitere Angaben zum metrischen Aufbau dreier poetischer Formen: ballatella, cantio extensa, sonitium. Als Anlaß zur Beschreibung der ersten Form bot sich ihm die Anfrage eines jungen Mannes, der zum Lobe einer Dame, in die er verliebt ist, eine Ballata schreiben will:

...juvenis quidam amore licito quandam dominam diligebat cui ut placeret voluit in eius laudes inducere super quadam sua materia ballatellam (ed. Egidi III, 144).

Dieser Umstand läßt klar erkennen, daß die Ballata damals als eine typische Gattung der Liebeslyrik aufgefaßt worden ist. Hinsichtlich der poetischen Form schlägt der Autor für das responsum drei Vers- und Reimfolgen vor: AbB, ABB, AaBB, für die beiden pedes jeweils: aB, AAB, während die volta dem responsum entsprechend aufgebaut sein muß, wobei zu beachten ist, daß ihr erster Vers sich auf den letzten Vers des letzten pes und ihr letzter Vers sich auf den letzten Vers des responsum reimen muß:

...factis pedibus fac voltam ut fecisti responsum cuius volte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis volte cum fine responsi (ed. Egidi III, 144–145).

II. In *De vulgari eloquentia* (um 1305) beabsichtigte Dante Alighieri drei poetische Formen zu behandeln: cantio, ballata, sonitus. Bei der cantio handelt es sich um die Kanzone, bei dem sonitus um das Sonett. Im zweiten Buch des Werkes erörtert er die cantio, die er als die stilistisch höchste Form betrachtet, während er Ballata und Sonett als weniger wertvolle Formen erst für das vierte Buch vorsah:

...modum ballatarum et sonituum... elucidare intendimus in quarto huius operis, cum de mediocri vulgari tractabimus (ed. Marigo 186).

Da das Werk nicht vollendet wurde, fehlt uns der Kommentar Dantes zur Ballata. Allerdings begründet er im zweiten Buch, weshalb er die cantio für höherwertig als die Ballata hält:

quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget: sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt: indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt; ergo cantiones nobiliores ballatis esse sequitur extimandas (ed. Marigo 182–184).

Hieraus geht hervor, daß die cantio eine autonom poetische Form ist, die in ihrer textlichen Struktur allein ihre vollkommene Ausformung erfährt, während die Form der Ballata erst mittels der Darstellung vor einem Publikum zu ihrer Vollkommenheit gelangt, weil sie ihrer Natur nach zu einem öffentlichen Vortrag bestimmt ist, nämlich eine POETISCH-MUS.-CHOREOGRAPHISCHE FORM darstellt.

Erläuterungen zu der Art dieser öffentlichen Darstellung finden sich bei einem Freund Dantes, Giovanni del Virgilio, der in der lat. Ekloge *Diaffonus* (1315/16), im Verlauf der Erzählung eines Liebesabenteuers, die Darbietung einer Ballata beschreibt, die von einer Gruppe junger Mädchen und Burschen auf einem Kirchplatz in Bologna gesungen und getanzt wurde. Nach dieser Beschreibung wurde der erste Textabschnitt anfangs von einem Burschen einstimmig gesungen und dann unmittelbar anschließend von der ganzen Gruppe Mädchen und Burschen singend wiederholt und daher als „recantus" (ed. Carrara 19) bezeichnet, ein Terminus, der offensichtlich dem responsum von Francesco da Barberino entspricht. Mädchen und Burschen singen dann, immer noch unbeweglich stehend, den zweiten, dritten und vierten Abschnitt der Ballata, d.h. die beiden pedes und die volta. Alle gemeinsam beginnen anschließend zu tanzen, wobei sie den recantus erneut singen und darauffolgend andere pedes und eine andere volta. Dann führen alle tanzend abermals den recantus und andere pedes und eine andere volta aus. Die Darbietung schließt damit, daß der recantus ein letztes Mal von dem Burschen, der begonnen hatte, und von den Mädchen gesungen wird. Möglicherweise war die begleitende Musik solcher Darbietungen mensuralrhythmisch, da Nicolò de' Rossi behauptet, als Student in Bologna im Jahr 1317 einen gewissen Musiker namens Checolino da Manzolino gehört zu haben, der „plen d'ayre nuovo a tempo e a mesura" (Sonett „*Io vidi ombre e vuy al parangone*", ed. Elsheikh 190) gewesen sei, und er sich von dessen Kompos. vor allem an „le sue balate e gl'altri canti" (Sonett „*En la citade del senno, Bologna*", ibid. 198) erinnert.

Genauere Angaben über den Aufbau des poetischen Textes, die Merkmale der Vertonung und die tänzerische Darstellung macht der anon. Autor des sog. *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (um 1315/16), der sechs poetisch-mus. Formen beschreibt: ballade, rotundelli, motteti, cacie, mandrigalia, soni. An erster Stelle werden die Balate behandelt, da sie als die allgemein bekannteste Form gelten:

Cognicio nostra incipitur a notioribus. Et quia ballade sunt huiusmodi, tractatum primum et primam declaracionem habere primitus meruerunt.
Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur. Et debent habere unum responsum, quod potest habere duas et tres partes; duarum vero partium quelibet debet habere undecim sillabas, et, si quis voluerit, prima potest esse septem sillabarum, secunda undecim; etiam, si quis vellet, prima posset esse de undecim, secunda de septem. Habent etiam responsum unum et plures pedes, qui volunt habere quatuor partes, et postmodum unam voltam totam similem responsive. Prime quattuor partes possunt esse de undecim vel de septem, vel prima et tercia de undecim, secunda et quarta de septem, et sic e converso. Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico, sed non in principio nec in fine. Si quis vult quod trottetur faciat de simili aere, sed de tempore imperfecto; volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse (ed. Debenedetti, Studi medievali II, 1906/7, 79; revidiert nach Ms. Venedig, Bibl. Nazionale Marciana, lat. XII 97 [= 4125], f. 19).

Die Eingangsdefinition belegt den Charakter, den die Gattung nun ausprägt: eine nichtautonome Dichtung, die zur Vertonung bestimmt und der choreographischen Ausfüh-

rung vorbehalten ist. In der letzteren wird nun der etymol. Ursprung des Terminus ausdrücklich anerkannt. Für den Aufbau des Textes ergibt sich: der erste Abschnitt, responsiva, kann aus drei oder zwei Versen bestehen, bei zwei Versen können entweder beide Elfsilbler oder je ein Elf- und ein Siebensilbler sein; die beiden nächsten Abschnitte, pedes, sind in der Zahl nicht bestimmt, wenn es zwei sind, dann können entweder beide aus zwei Elf- oder aus zwei Siebensilblern oder aber aus einem Elf- und einem Siebensilbler bestehen, der letzte Abschnitt, volta, ist genau wie die responsiva aufgebaut.
Die Angaben über die Art der mus. Ausführung beziehen sich offentlich auf das System der Mensuralmusik, das Marchettus von Padua zu der Zeit gerade aufstellte: das Zeitmaß muß allgemein das tempus perfectum sein, das nach den ital. Regeln in einigen Abschnitten, allerdings nicht zu Beginn oder am Ende einer Kompos., in höchstens zwölf Teile, nach den franz. Regeln in höchstens neun Teile unterteilt wird.
Zur tänzerischen Ausführung heißt es, die Ballata habe ihre Bezeichnung daher, weil zu ihr getanzt wird; wenn der Tanz schnell sein soll („si quis vult quod trottetur"), dann muß die Musik im tempus imperfectum stehen und nach den franz. Regeln in höchstens sechs Teile unterteilt sein (ein in dieser Mensur gesetzter Tanz, „Trotto" genannt, ist in der Hs. London, Brit. Libr., Add. 29987, f. 62', erhalten).
Derselbe anon. Autor beschreibt anschließend einen anderen Typus von Ballata unter der Bezeichnung „sonus":

Soni sive sonetti sunt verba applicata solum uni sono, et sunt composita isto modo; quelibet responsiva, que habet quattuor partes, prima et secunda de undecim sillabis, tercia de septem, quarta de undecim, bene de illis, qui non habent nisi tres partes, potest esse illa de medio de septem sillabis, prima et tercia de undecim. Postea habent duos pedes, qui possunt habere tres partes, et alii habent in aliquibus tantum duas, et una debet esse tantum de septem sillabis, et in aliquibus omnes de undecim; et postea habent unam voltam proportionatam ad modum responsive et sic cantus responsive et volte de puncto ad punctum debent esse similes. Pedum autem cantus unus vult esse similis alteri et de aere de quo est responsiva et volta volunt esse pedes, possuntque fieri de qualicumque tempore volueris, simplici et mixto, dummodo partes invicem corespondeant et similiter de quo aere volueris, attamen italica melius adaptatur. Et si alicui gallicum tetigeris, erunt plures hochetti (ed. Debenedetti 80).

Hier kann der erste Abschnitt, responsiva, aus vier oder drei Versen, jeweils drei Elfsilblern und einem Siebensilbler, oder zwei Elf- und einem Siebensilbler bestehen; die beiden anschließenden Abschnitte, je zwei- oder dreiversige pedes, enthalten entweder alle Elfsilbler oder jeweils einen Siebensilbler; der letzte Abschnitt, volta, hat den gleichen Aufbau wie die responsiva. Da beide pedes als mus. identisch beschrieben werden, ist zu folgern, daß responsiva und volta unterschiedlich vertont wurden. Das Zeitmaß kann das tempus perfectum oder imperfectum oder eine Kombination beider sein: „Tempore ... mixto" und „mixte" erscheinen auch bei Marchettus von Padua in eben diesem Sinn (*Pomerium*, CSM 6, 180); es wird das ital. Unterteilungskriterium vorgezogen, das in zwölf bzw. acht Teile unterteilt. Zur tänzerischen Darstellung liegen keine Angaben vor; wahrscheinlich war dieser Typus der Ballata nur zur nicht getanzten mus. Ausführung bestimmt und wurde eben deshalb sonus und nicht ballata genannt. Der Unterschied der metrischen Strukturen rechtfertigt vollkommen die Unterscheidung. Der sonus hat einen umfangreichen Refrain (vier oder drei Verse) und eine feste Anlage (nur zwei piedi); er ist, vom literar. Standpunkt aus betrachtet, die entwickeltere und stilisiertere Form, Erbe der verfeinerten und regelmäßigen Ballata der toskanischen Dichter des 13./14. Jh. Die Ballata hat einen kürzeren Refrain (zwei oder drei Verse), folglich ein gedrängteres erstes mus. Motiv und eine größere Freiheit der Entwicklung bei den Wiederholungen des zweiten mus. Motivs (unbestimmte Anzahl der piedi). Sie ist, vom literar. Standpunkt aus gesehen, die weniger entwickelte und stilisierte Form, die für die tänzerische Ausführung geeigneter ist und sich als die Erbin der literar. weniger raffinierten Ballata der nordital. Dichter des 13./14. Jh. erweist. Die Abkunft von zwei unterschiedlichen Traditionen wird von dem Verf. des *Capitulum de vocibus applicatis verbis* als derart stark empfunden, daß für ihn, der dem mus.-choreographischen Aspekt mehr Aufmerksamkeit widmet als dem literar., ballate und soni zwei unterschiedliche Gattungen darstellen. Das Vorhandensein des Tanzes bei der Ballata und dessen Fehlen beim sonus wird als das primär unterscheidende Moment, im Gegensatz zum einenden Moment der substantiellen Identität der metrischen Struktur, empfunden. Der terminologische Unterschied ist ein präziser Reflex dieser Situation: nachdem im nordital. Bereich der Terminus ballata nun einmal im Gebrauch war, um eine tatsächlich getanzte Gattung zu bezeichnen, wurde es notwendig, einen anderen, unterschiedlichen Terminus einzuführen (der sonus oder sonettus lautete und der hier klar von der dichterischen Gattung des Sonetts zu unterscheiden ist, bei dem 14 Elfsilbler in zwei Quartetten und zwei Terzetten angeordnet sind), um jene Ballate zu bezeichnen, die in Wirklichkeit nicht vom Tanz begleitet wurden.
In seiner *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (Padua 1332) beschreibt Antonio da Tempo die Ballata im Zusammenhang der sieben poetischen Formen: sonetto, ballata, cantio extensa, rotundellus, mandrialis, serventensius, motus confectus:

Et primo notandum est quod ideo appellantur ballatae quia fiunt ut plurimum gratia amoris venerei. Et aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia et notabilia, quod fit ad bene esse et probationem eius quod in sententia ipsarum dicitur. Et tales ballatae cantantur atque coreizantur. ... Secundo sciendum est quod ballata quaelibet dividitur in quatuor partes: scilicet quia *prima pars est repilogatio* (quae vulgariter appellatur represa, quod idem est dicere quod repilogatio sive repetitio), secunda pars appellatur prima mutatio, tertia pars appellatur secunda mutatio. Et appellantur mutationes eo quod sonus incipit mutari in prima mutatione, et secunda mutatio est eiusdem sonus et cantus cuius est prima. Vulgariter tamen appellantur pedes. Quarta et ultima pars appellatur volta, quae habet eandem sonoritatem in cantu quam habet repilogatio sive represa. Vocatur autem prima pars ideo repilogatio, quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae, cantores reassumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterato cantant. Et istae ballatae et omnes aliae possunt fieri cum pluribus partibus eiusdem qualitatis et quantitatis, quae vulgariter appellantur stantiae (ed. Andrews 49).

Die Beschreibung beginnt mit einer Erklärung des Begriffs, die sich in Wirklichkeit aber nur als eine Umschreibung des thematischen Bereiches des poetischen Gebildes erweist: es handelt vorwiegend von Liebesthemen. Bereits zuvor, auf den Anfangsseiten der Abhandlung, hatte

der Autor die Gelegenheit wahrgenommen, den Gegenstand zu bestimmen, um den es gewöhnlich in den Ballate geht:

In aliis vero ballatis et rithimis, quae ut plurimum amoris venerei causa compilantur, ... solum consistunt ex verbis amoris praedicti (ed. Andrews 6 f.).

Der uneingeschränkte Vorrang der Liebesthematik ist, wie bereits dargestellt, ein Charakteristikum der Gattung von ihren ersten Anfängen an als rein literar. Form. Aber auch die vertonte Ballata ist ihrem Wesen nach Liebespoesie; die oben erwähnten Ballate von Checcolino da Manzolino sind Nicolò de Rossi zufolge „d'amoroso spirto tutti quanti" („samt und sonders verliebten Sinnes"; ed. Elsheikh 198). Dieser Grundgedanke kommt auch im Text einer Bologneser Ballata von 1320 klar zum Ausdruck:

A vuy, done, d'amore / mia ballata ve mando, / dirovello in chantando / tuto lo meo penare (An euch, Frauen, schicke ich aus Liebe meine Ballata, singend werde ich euch meinen ganzen Schmerz sagen; ed. A. Caboni, *Antiche rime ital. tratte dai memoriali bolognesi*, Modena 1941, 107).

In dieser Beschreibung wird zu Beginn der Themenbereich der Dichtung definiert: es handelt sich vornehmlich um Liebeslyrik oder moralische Themen. Auf den Hinweis, daß die Ballata eine poetische Form sei, die von Gesang und Tanz begleitet wird, folgt eine Analyse des mus. Aufbaus. Der Anfangsabschnitt wird hier mit dem lat. Terminus repilogatio, d.h. ital. represa (→ *Reprise/ripresa* [vor 1600] II. (1) u. (2)) bezeichnet, eben weil er zum Abschluß der Dichtung refrainartig wiederaufgenommen wird. Von Bedeutung ist, daß der Begriff responsum (oder responsiva oder recantus) nicht mehr erscheint, mit dem die früheren Autoren das Wiederaufgreifen des ersten Abschnitts durch den Chor unmittelbar nach dem ersten Vorsingen durch den Solisten bezeichneten. Die beiden anschließenden Abschnitte werden in diesem Text mutationes genannt, da bei beiden die Musik „mutiert", d.h. gegenüber der Vertonung des ersten Abschnitts geändert wird; es wird allerdings auch an den Begriff pedes erinnert, mit dem die früheren Autoren diese Abschnitte bezeichnet haben. Der vierte und letzte Abschnitt heißt wie bei den früheren Autoren volta und soll auf die gleiche Musik wie die repilogatio gesungen werden. Anschließend wird darauf hingewiesen, daß eine Ballata aus mehreren Gruppen von mutationes und volta bestehen kann, die wiederum Stanzen (stantiae) genannt werden.

Beim Aufbau des Textes unterscheidet Antonio da Tempo fünf Typen der ballata: magne, medie, minores, mere communes, minime. Für Antonio da Tempo, der sich (im Gegensatz zum Verf. des *Capitulum*...) hauptsächlich für die literar. Seite und weniger für die tänzerisch-mus. interessiert, bezeichnet der Ausdruck sonus keine selbständige Gattung, sondern dient lediglich zur Benennung einiger Unterarten der Gattung Ballata. Die ballata magna, auch sonus magnus genannt (sie entspricht dem Typus, der im *Capitulum de vocibus applicatis verbis* unter die soni eingestuft wird), besteht aus repilogatio und volta mit vier Versen, drei Elf- und einem Silbensilbler, und mutationes zu drei Versen, nämlich zwei Elf- und einem Siebensilbler; das vom Autor zit. Beispiel ist nach folgendem Schema aufgebaut: ABbA, CdC, CdC, ABbA. Die ballata media, die auch sonus oder sonarellus genannt wird (sie entspricht ebenfalls dem im *Capitulum de vocibus applicatis verbis* unter soni eingestuften Typus), kann drei Formen annehmen: 1. repilogatio und volta aus drei Elfsilblern und mutationes mit zwei Elfsilbern, z.B.: ABA, CD, DC, CBA, EF, FE, EBA; 2. repilogatio und volta aus zwei Elf- und zwei Siebensilblern und mutationes aus zwei Sieben- und einem Elfsilbler, z.B.: aBbA, cDc, dCd, aBbA; 3. repilogatio und volta aus zwei Elfsilblern und einem Siebensilbler und mutationes aus zwei Elfsilblern, z.B.: AbA, CD, CD, DbA, EF, EF, FbA. Die ballata minor kann in zwei Formen auftreten: 1. simplex: repilogatio, volta und mutationes aus zwei Elfsilblern, z.B.: AA, BC, BC, CA: 2. communis: repilogatio und volta aus zwei Elfsilblern und mutationes aus einem Elf- und einem Siebensilbler, z.B.: AA, Bc, Cb, AA, De, Ed, AA. Die ballata communis mera enthält repilogatio, mutationes und volta aus einem Elf- und einem Siebensilbler, z.B.: Aa, Bc, Cb, Ba. Die ballata minima kann in drei Formen auftreten: 1. undenaria tota: repilogatio, mutationes und volta aus einem Elfsilbler, z.B.: A, B, B, A, C, C, A; 2. undenaria et septenaria: repilogatio und volta aus einem Elfsilbler, mutationes aus einem Siebensilbler, z.B.: A, b, b, A, c, c, A; 3. septenaria tota: repilogatio, mutationes und volta aus einem Siebensilbler, z.B.: a, b, b, a, c, c, a. Wie aus den von ihm selbst komponierten Beispielen hervorgeht und wie es Antonio da Tempo selbst ausdrücklich beschreibt, bestehen seiner Meinung nach zwei Möglichkeiten, die vier Abschnitte der ballata durch Reime miteinander zu verbinden; zum einen kann (wie bereits Francesco da Barberino angeregt hat) der letzte Vers der mutationes sich auf den ersten Vers der volta reimen; zum anderen kann (was da Tempo vorzieht: „mihi magis placet", ed. Andrews 50) die volta auf die gleichen Reime wie die repilogatio und die zweite mutatio auf die gleichen Reime wie die erste enden. In diesem letzteren Fall ist die Beziehung zwischen metrischem und mus. Aufbau besonders eng, da gleichzeitig mit der Wiederholung der consonancia (gleiches Klangelement im Text) der sonus (gleiches Klangelement in der Musik) wiederholt wird.

Antonio da Tempo schrieb seine Abh. am Hofe von Alberto della Scala, und die mus. Ausführung der Ballata wurde von zwei Musikern vorgenommen, Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna, die nach dem Zeugnis von Filippo Villani im *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (geschrieben zw. 1385 u. 1397) zwischen 1329 und 1351 am Hofe von Mastino II. della Scala, dem Bruder Albertos, wirkten. Villani führt über Giovanni da Firenze aus:

mandrialia plura sonosque multos et ballatas intonuit mire dulcedinis et artificiosissime melodie (ed. Li Gotti, *Italica* XXIV, 1947, 198).

Jacopo da Bologna nennt im Text seines Madrigals „*Oselletto salvazo per stasone*" die drei damals gebräuchlichen Formen:

fa ballate, matrical e muteti (V. 8; ed. Corsi 42).

Auch Giovanni da Ravenna erinnert sich in dem *Rationarium vite* (geschrieben im Jahr 1400) daran, daß er als Student in Bologna in den Jahren 1364 und 1365 folgendes getan hat:

Canciones balatas sonicia madrigalia ac vulgaris reliqua note deliramenta mira ingenii facilitate pro omnium voto explicaram (ed. Sabbadini, *Giovanni da Ravenna*, Como 1924, 144).

Von Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna haben sich keine Ballate erhalten, doch finden sich die ersten anon. mus. Zeugnisse in dem Fragment eines Kodex, der wahrscheinlich aus dem gleichen Umkreis des Hofes der Scaliger stammt: Bibl. Apost. Vaticana, Ms. Rossi 215. Das in diesem Fragment erhaltene Repertorium muß um die Mitte des 14.Jh. komponiert worden sein; es umfaßt fünf einst. Ballate, die zusammen mit mehr als viermal so viel zweist. Madrigalen aufgeschrieben wurden. Das läßt darauf schließen, daß die Gattung Ballata zu dieser Zeit im Bereich der Mensuralmusik noch wenig verbreitet war und nicht zu den mehrst. vertonten Gattungen gehört, sondern eine EINSTIMMIGE VERTONUNG erfahren hat. Zum metrischen Aufbau der Texte: drei sind ballate minime undenarie tote, einer eine ballata minor communis, einer entspricht dem sonus oder der 1. Form der ballata media. Der Text der repilogatio und der ersten mutatio ist unter die Melodie gesetzt; der Text der zweiten mutatio und der volta und gegebenenfalls der anschließenden Stanzen ist getrennt geschrieben: zur Wiederholung der repilogatio liegen keine Angaben vor. Zum Aufbau der Vertonung: die Melodie besteht aus zwei Abschnitten, einem für repilogatio und volta und einem für die beiden mutationes. Sie steht im tempus perfectum nach ital. Muster; das „*d*" zur Bezeichnung des modus duodenarius ist zu Beginn der Kompos. notiert. Ein einziges Stück steht im tempus perfectum nach franz. Muster, wobei sich die Ausnahme wohl aus der Notwendigkeit erklärt, eine Entsprechung in der Musik zu den Worten des Textes „*Amor mi fa cantar a la francesca*" (ed. Corsi 342) zu schaffen, d.h. nach franz. Art oder im modo novenario. Doch kann diese Zeile auch als Hinweis auf den Namen der Frau interpretiert werden, der die Ballata gewidmet ist: „*Amor mi fa cantar a la FRANCESCA*", so wie auch im Anfangsvers eines anderen Stückes der Name einer Frau gemeint sein kann: „*Non formò CRISTI NAto de salute*" (ed. Corsi 354). Diese beiden Fälle entsprechen nämlich genau den beiden möglichen Arten, wie nach A. da Tempos Theorie in der repilogatio der Ballata der Name der Frau genannt werden kann, der die Kompos. gewidmet ist:

Aliquando dicitur compositio ... quia in rithimo, et maxime in ballatis, apponitur nomen unius dominae ... potest uno modo poni nomen integrum, id est in una dictione integra; ...quod potest poni in repilogatione sive represa unius ballatuzae...
Alio autem modo potest poni nomen dominae divisum per sillabas; ... Et potest poni in verbis cuiuslibet vulgaris rithimi; sed magis convenit verbis unius represae sive repilogationis ballatuzae cuiusdam ... (ed. Andrews 96f.).

Um 1381/1384 beschreibt, ebenfalls am Hofe der Scaliger, Gidino da Sommacampagna in seinem *Trattato dei ritmi volgari*, der im wesentlichen die Abh. von Antonio da Tempo bearbeitet und ins Volgare überträgt, die Ballata folgendermaßen:

...le ballate o sia canzone per la più parte sono compillade per amore; ben che algune ballate o sia canzone alguna fiada sono compillade con parole morale e notabele. E queste ballate o sia canzone sono cantate da le persone, secondo lo sôno e canto dato a quelle. Et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate canzone; et eciandeo a lo sôno, et a lo canto de le ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano, e perchè a lo canto de loro le persone ballano, elle sono appellate Ballate. Item nota che zaschaduna canzone o sia ballata se divide in quattro parte: videlicet ne la prima parte, la quale ee appellada resposa, o sia represa. Item ne la seconda parte, la quale ee appellada prima mutacione, et ee lo secondo piede de la stancia de la ballata, o sia canzone. Item ne la terza parte, la quale ee appellada seconda mutacione, et ee lo secondo piede de la stancia de la ballata, o sia canzone; e sono appellate mutacione imperò che lo sôno, o sia lo canto de li ditti duy piedi ee mutato, e differenciado da lo sôno, o sia da lo canto de la represa; e lo sôno o sia lo canto de li ditti duy piedi ee d'uno medesimo modo. Item ne la quarta parte, la quale ee appellada volta, la quale ee de uno medesimo sôno, e de uno medesimo canto, come ee la resposa o sia represa. Item nota che la ditta prima parte de la ballata o sia canzone ee appellada represa o sia resposa, per caxone che cossì tosto come ee compiuto de cantare la volta de una stancia de la ditta ballata o sia canzone, incontenente lo cantatore reassume, e canta ancora la ditta prima parte de la ballata, o sia canzone. Item nota che zaschaduna ballata o sia canzone se può fare e compillare de tante stancie, quante piace a lo compilladore.
(...Die ballate oder Kanzonen werden hauptsächlich zu Liebesthemen verfaßt; wenngleich auch einige ballate oder Kanzonen manchmal mit moralischen und gewichtigen Worten verfertigt werden. Und diese ballate oder Kanzonen werden von Personen zu dem Klang [der Instrumente] und Gesang gesungen, den man jenen gibt. Und insofern sie gesungen werden, werden sie Kanzonen genannt, und weil zu dem Klang und zu dem Gesang von ihnen die Personen auch tanzen, werden sie ballate genannt. Merke auch, daß jede Kanzone oder ballata sich in vier Teile gliedert: d.h. in einen ersten Teil, der resposa oder represa genannt wird. Und in einen zweiten Teil, der erste mutacione genannt wird, und der der erste Fuß der Strophe der ballata oder Kanzone ist. Und in den dritten Teil, der zweite mutacione genannt wird, und der der zweite Fuß der Strophe der ballata oder Kanzone ist; und sie heißen mutacione [Veränderung, Wechsel], weil der Klang oder der Gesang der beiden genannten Füße verändert ist und unterschiedlich ist von dem Klang oder von dem Gesang der represa; und der Klang oder der Gesang der beiden genannten Füße ist auf ein und dieselbe Weise. Und in den vierten Teil, der volta genannt wird, der in demselben Gesang ist wie die resposa oder represa. Merke auch, daß der genannte erste Teil der ballata oder Kanzone represa oder resposa genannt wird, und zwar deshalb, weil, sobald die volta einer Strophe der genannten ballata oder Kanzone zu Ende gesungen wird, der Sänger unverzüglich den ersten Teil einer ballata oder Kanzone wiederaufnimmt und aufs neue singt. Merke auch, daß man jede ballata oder Kanzone aus soviel Strophen machen und verfassen kann, wie es dem Verfasser gefällt; ed. Giuliari 69–72).

Wie man sieht, besteht kein wesentlicher Unterschied zur Beschreibung von Antonio da Tempo, wenn man von dem Hinweis absieht, daß die represa nicht nur am Ende des Stückes, sondern auch nach jeder Stanze wiederholt wird. Dieser Ablauf wird durch die Art, in der die Texte der Ballate in den zeitgen. literar. Kodizes aufgeschrieben sind, belegt. Im Kodex Padua (Bibl. del Seminario, 59, f. 65') ist die Ballata „*Per bene, per amor e per dispecto*" von Francesco di Vannozzo so aufgeschrieben, daß nach jeder Stanze das Incipit der represa wiederholt wird (ed. Medin 255). Francesco da Vannozzo verkehrte ebenfalls an den nordital. Höfen, war Dichter und auch Musiker. Er beschreibt in dem Gedicht „*Se dio m'aide, a le vangniele, compar*" (verfertigt um 1330) neben der Ausführung einer Kanzone und eines Madrigals auch diejenige einer „ballada" (ed. Medin 112). Beim Aufbau des poetischen Textes unterscheidet Gidino da Sommacampagna sechs „maynere" von Ballate: grande, mezane, menore, commune, pizole, minime. Doch sind auch diese Unterscheidungen nur geringfügige Varianten der Einteilung Antonio da Tempos. Neu bei Gidino jedoch sind die als Beispiel angeführten Dichtungen. Die ballata grande, die auch „sôno grande" genannt wird, tritt in zwei möglichen Arten auf: 1. wie die ballata magna von A. da Tempo;

2. wie die zweite Form der ballata media bei dems., z.B.: AbbA, CdC, CdC, AbbA. Die ballata mezana oder sonarello tritt in drei Arten auf: 1. wie die erste Form der ballata media bei A. da Tempo; z.B.: ABA, CD, CD, DBA, oder ABA; 2. wie die dritte Form der ballata media bei dems.: AbA, CD, CD, DbA oder AbA; 3. represa und volta aus zwei Siebensilblern und einem Elfsilbler, z.B.: abB, CD, DC, cbB oder abB. Die ballata menora kennt zwei Arten: 1. wie die ballata minor simplex bei A. da Tempo: AA, BC, CB, BA; 2. wie die ballata minor communis bei dems., z.B.: AA, Bc, Bc, CA. Die ballata commune menora ist gleich der ballata communis mera bei A. da Tempo aufgebaut: aA, bC, bC, cA. Die ballata pizola hat zwei Arten: 1. wie die minima undenaria tota bei A. da Tempo; 2. wie die minima undenaria et septenaria bei dems. Die ballata minima ist wie die minima septenaria tota bei A. da Tempo aufgebaut.

In seiner Darlegung gebraucht Gidino systematisch die Ausdrucksweise „ballata o sia canzone"; auch die zweifache Benennung übernimmt er von Antonio da Tempo. Dieser hatte die folgende Feststellung getroffen:

Largo enim modo sumpto vocabulo, cuiuscunque generis ballatae... possunt appellari et vulgariter appellantur cantiones; licet inter ea diversitas sit stricto modo sumpto vocabulo (ed. Andrews 49).

Die Parallelbenennung basiert auf einer deutlichen metrischen Strukturähnlichkeit zwischen den beiden Gattungen. Tatsächlich sind ja die Stanzen der Kanzone mit den Stanzen der Ballata identisch: sie haben zwei piedi und eine volta, so daß die Kanzone im Grunde eine Ballata ohne Refrain darstellt. Da die Kanzone jedoch von ernsten, feierlichen, politischen, moralischen oder philosophischen Themen handelt, war sie gewöhnlich sehr viel umfangreicher als die Ballata, und um jene aus eben diesem Grunde von dieser zu unterscheiden, wurde sie cantio extensa genannt:

cantiones extensae dicuntur ad differentiam ballatarum... quae ballatae etiam cantiones vulgariter appellantur... Sunt tamen breviores ballatae... in verbis quam cantiones extensae.. Nam cantiones extensae sunt prolixiores, et earum materia longa, et ideo dicuntur extensae (ibid. 60).

Gidino begnügt sich auch diesbezüglich mit der wörtlichen Übers. der Erklärung des Antonio da Tempo:

Le canzone destese sono appellate destese, a differenza de le ballate, ...le quale ballate... eciamdeo sono appellate canzone volgarmente. Ma le predette canzone o sia ballate... sono più breve, e de più corta materia, che non sono le canzone destese: le quale canzone destese sono de lunga e prolixa materia (ed. Giuliari 105 f.).

Der Usus, die Ballata als canzone zu bezeichnen, findet sich auch außerhalb theor. Abh. belegt. Wenn Simone Prudenzani im *Liber Saporecti* zu Beginn des 15. Jh. „Del Çachara suoi caccie et suoi cançone" (ed. Debenedetti, *Giornale storico della letteratura ital.*, Suppl. XV, 1931, 110) ins Gedächtnis ruft, dann verweist er mit dem Terminus canzone ganz offensichtlich auf die Ballate, die Antonio Zacaro aus Teramo vertont hat und von denen sich eine ansehnliche Zahl erhalten hat.

III. Einstimmige Ballate werden gegen Mitte des 14. Jh. von Florentiner Komponisten wie Gherardello (gest. 1362/63) und Lorenzo (gest. 1371/72) komponiert. Dagegen wird die Ballata in Florenz während der 2. Hälfte des Jh. mehrstimmig vertont, zunächst für zwei, später für drei Stimmen, und zwar von Komponisten wie Nicoló del Preposto (belegt in Florenz 1361/62), vor allem Francesco degli Organi (Landini, Wirkungszeit in Florenz von etwa 1362 bis zu seinem Tod im Jahr 1397) und gegen Ende des Jh. von Andrea da Firenze und Paolo da Firenze. In dem Maße, in dem sich die Ballata zu einer GATTUNG DER MEHRSTIMMIGEN MENSURALMUSIK mit weltl. Text entwickelt, wird sie zu einer REIN POETISCH-MUS. FORM: dementsprechend geben die Quellen keinerlei Hinweis mehr auf eine die Musik begleitende tänzerische Ausführung. Der Terminus ballata bezeichnet nun entweder nur den dichterischen Text, bzw. den zur Vertonung bestimmten dichterischen Text oder aber die mus. Vertonung des poetischen Textes. In der Hs. Florenz, Bibl. Med. Laur., Ashb. 574, die das Autograph von Franco Sacchettis Canzoniere (geschrieben zw. 1365 u. 1400) enthält, steht jedesmal die Bezeichnung „*Ballata di Franco*" (ed. Chiari, 5 ff.). In der Hs. der Bibl. Apost. Vaticana, vat. lat. 7627, f. 126' hat die anon. Dichtung „*A quella ch'à 'l mi' cor tengo la fede*" (datiert 1372) die Überschrift „*Questa Ballata feci e intonolla ser Giovannj da Gualdo*" (ed. Carboni-Ziino, *Esercizi* I, 1978, 65). In der Hs. London, Brit. Libr., Add. 29987 (geschrieben Ende 14./Anfang 15. Jh.) findet sich auf f. 53 über der zweist. Kompos. „*Benché partir da te molto mi dolglia*" der folgende Hinweis: „*Balata. ser Nicholo del Proposto*", während in zwanzig anderen Fällen die Bezeichnung der Gattung allein durch den Anfangsbuchstaben .B. erfolgt. Der Dichter der Ballata „*Fugite Gianni Bacco*", die von Andrea da Firenze vertont worden ist, nimmt einen Brauch der toskanischen Dichter des 13. Jh. wieder auf und wendet sich an das eigene Gedicht: „ Vanne, mie ballatella / a que' sacri maestri / de la musica bella" („Gehe, meine kleine Ballata, / zu jenen heiligen Meistern / der schönen Musik"; ed. Corsi 298). Als Bezeichnung einer zu vertonenden poetischen Gattung erscheint der Terminus ballata in den Aufzählungen der mus. Formen, die sich in poetischen Texten finden; so in dem Sonett von Franco Sacchetti „*Se, come intendo, la campana grossa*" (geschrieben zw. 1354 u. 1365):

Chi ci cantasse suoni, o madriali, / d'amor dolci ballate o alto o basso (V. 12 f.; ed. Chiari 86),

wo, im Vergleich zu den anderen Gattungen, die Ballata weiterhin als die typische Gattung der Liebesdichtung angesehen wird, oder in dem von Francesco degli Organi (Landini) vertonten Madrigal „*Musica son che mi dolgo, piangendo*" (möglicherweise komponiert zw. 1370 u. 1380):

e compor madrial, cacce, ballate (V. 7; ed. Chiari 130).

Von allen Gattungen mus. Dichtung wird die Ballata in diesem Umkreis während dieser Zeit am meisten geschätzt, da sie in Mode gekommen ist; so schreibt Franco Sacchetti im Madrigal „*Ben s'affatica invano chi fa or versi*" (geschrieben zw. 1368 u. 1373):

tal compitar non sa, che fa ballate, / tosto volendo che sien intonate (V. 5 f.; ed. Chiari 139).

Beispielhaft für die Bevorzugung der Ballata gegenüber anderen Formen ist das Werk des Francesco degli Organi (Landini), von dem neben einer Caccia und rund einem Dutzend Madrigalen fast 150 Ballate überliefert sind.

Die Erinnerung an die Ballata des 14. Jh., vor allem an die von Francesco degli Organi so gut ausgearbeitete Form

in Florenz, blieb zu Beginn des 15.Jh. noch wach. In dem Roman *Il Paradiso degli Alberti* (die Handlung spielt im Jahr 1389, geschrieben wurde der Roman aber erst 1425) beschreibt Giovanni Gherardi da Prato die Ausführung einer Ballata von Francesco degli Organi, die noch heute erhalten ist:

E prestamente con piacere di tutti, e singularmente di Francesco musico, due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello, ... Le parole della ballata son queste: „*Or su, gentili spirti ad amar pronti*" (Und schnell, zum Vergnügen aller, besonders des Musikers Francesco, begannen zwei Mädchen eine ballata zu singen, begleitet von Biagio di Sernello ... Die Worte der ballata sind diese: ...; ed. Lanza 176).

Einige Ballate von Francesco degli Organi sind auch in der Bearbeitung für Tasteninstrumente (Hs. Faenza, Bibl. Comunale, 116, und Paris, Bibl. Nat., n.a. frç. 6771, Ende 14./Anfang 15.Jh.) erhalten, und der Brauch, Ballate auf der Orgel in den Kirchen zu spielen, muß im Florentiner Umkreis noch in der 1. Hälfte des 15.Jh. verbreitet gewesen sein, wenn S. Antonino (Erzbischof von Florenz von 1445 bis zu seinem Tod im Jahr 1459) dies als Todsünde ansah:

Confessionale „Defecerunt" (Florenz 1473), Kap. „de citharizantibus": Si musicus ... in ecclesia in organis pulsavit balatas.

IV. Im Laufe des 15.Jh. wird der Ausdruck ballata zunächst als BEZEICHNUNG einer mus., später auch einer poetischen Form IMMER UNGEBRÄUCHLICHER. Als Hinweis auf die mus. Produktion im 14.Jh. erscheint der Begriff ballata noch sporadisch in den mus. Abh. zwischen dem Ende des 14. und dem Beginn des 15.Jh. Ein Text bezieht sich bei Behandlung eines Notationsproblems auf:

Anon. V: Cechus de Florentia in discantu illo sue ballade (CS III, 395).

In einem weiteren Text wird die Ballata zusammen mit dem Madrigal von den Motetten und den Teilen der Messe unterschieden, weil in ihnen nicht das Maß des Modus zur Anwendung komme:

Anon., *Musice compilatio* (gegen Ende 14./Anfang 15.Jh.) 1: Nota quod in ballatis et in madricalibus et sic de multis aliis non sequitur modus, sed ad libitum debent cantari sicut sunt figurati. Nota quod in motectis, in Gloria et in aliis cantibus, ibi est modus perfectus et imperfectus (AMIS I/1, 74f.).

Prosdocimus de Beldemandis dagegen bringt in den *Expos. tract. pract. cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris* (1404/12) die Ballate in die Nähe der Motetten, da es auch bei den Ballate üblich sei (was allerdings bei den bislang bekannten Kompos. nicht belegt ist), die Werte sowohl im Tenor wie auch in der Oberstimme zu diminuieren:

Supra quam partem notandum quod ex hoc auctor dixit diminutionem reperiri in tenoribus motetorum, quia forsan suo tempore non fiebat nisi in tenoribus motetorum. Sed licet forsan sic fuerit, tamen ad presens non solum diminutio reperitur in tenoribus motetorum, sed etiam reperitur in tenoribus baladarum et aliorum cantuum, et quod plus est reperitur etiam in discantibus quamplurium baladarum (AMIS I/3, 207).

In der 1. Hälfte des 15.Jh. findet sich die Form der Ballata nur noch gelegentlich bei einigen ital. (Melchior Prepositus Brixiensis, Ugolino da Orvieto) oder bei in Italien wirkenden ausländischen Komponisten (Hugo de Lantins, Guillaume Dufay); in diesen wenigen Fällen wird aber weder die metrische noch die mus. Struktur der Ballata des 14.Jh. eingehalten.

1447 schreibt Francesco Baratella seinen *Compendio dell'arte ritmica*, der im wesentlichen eine zweite Übers. in das Volgare und eine Neubearb. der Abh. von Antonio da Tempo ist. Der Autor des 15.Jh. schränkt gegenüber dem Original die Behandlung der Ballata (ed. Grion 187–191) erheblich ein und nennt nur drei Formen: balata magna over granda (Beschreibung u. Bsp. wie die ballata magna von A. da Tempo), balata mezana (wie die dritte Form der ballata media bei dems.), balata minore (wie die zweite Form der ballata minore bei dems.). In dieser Neubearb. fehlt außerdem jeder Hinweis nicht nur auf die getanzte Ausführung, sondern auch auf die mus. Vertonung. In der 2. Hälfte des 15.Jh. wird die Ballata auch als rein poetische Form immer seltener. In einer kurzen Abh. aus dieser Zeit (erhalten in der von Bastiano di Gianozo da Magnale 1518 kopierten Fassung) werden nur drei poetische Gattungen genannt: „chanzone, frotole e soneti" (ed. Dionisotti, *Giornale Storico della letteratura ital.* CXXXIV, 1947, 23).

Lit.: N. PIRROTTA, Ballate e „soni" secondo un grammatico del Trecento, in: Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti, Palermo 1962, III, 42–54; G. CAPOVILLA, Note sulla tecnica della ballata trecentesca, in: L'ars nova ital. del Trecento IV, Certaldo 1978, 107–147.

Übersetzung: Annette Lassen, Brüssel

F. Alberto Gallo, Bologna 1980

Baritono / Bariton

ital. baritono, Substantiv zu dem seit etwa 1560 nachweisbaren ital. Adjektiv baritono (auch barytono), aus griech. βαρύτονος, stark tönend, tief tönend, zusammengesetzt aus dem Adjektiv βαρύς, schwer, und dem Substantiv τόνος, Ton. Als griech. Wortformen begegnen außerdem βαρύφθογγος und βαρυτονεῖν, häufiger βαρύφωνος, βαρυφωνεῖν und das Substantiv βαρυφωνία. Die vom Griech. abgeleitete Form barytonus ist seit um 400 nach Chr. bei den lat. Grammatikern belegt, die neulat. Partizipialform baritonans tritt wohl erstmals 1496 bei Fr. Gafori auf. Weitere lat. Wortformen sind barytonare, barritonare und barritonicus bzw. baritonicus, wobei von einigen Autoren eine wenig naheliegende Ableitung von lat. barritus, Gebrüll, Kriegsgesang, behauptet wird; franz. baryton, seit dem 16. Jh.; engl. baritone, seit dem 17. Jh.; dtsch. Bariton, seit dem 18 Jh.

I. Das Adjektiv βαρύτονος begegnet im Sprachgebrauch der Antike in unterschiedlicher VOKABULARER BEDEUTUNG.
(1) Von den griech. und lat. Grammatikern werden βαρύτονος und barytonus sowie βαρυτονεῖν und barytonare als GRAMMATISCHE TERMINICI TECHNICI verwendet.
(2) Seit Aristoteles (um die Mitte des 4. Jh. vor Chr.) bezeichnet das Adjektiv βαρύτονος entsprechend der Doppelbedeutung des griech. βαρύς den TIEFEN ODER KRAFTVOLLEN KLANG EINER STIMME ODER EINES TONS.

II. Ausgehend von der vokabularen Bedeutung benennen die neulat. Partizipialform baritonans bzw. das Adjektiv baritonus im mus. Kontext seit dem ausgehenden 15. Jh. synonym mit bassus und basis die TIEFE LAGENSTIMME EINES (VIERSTIMMIGEN) VOKALSATZES.
(1) In der Musiktheorie findet sich für baritonans wohl erstmals 1496 bei Fr. Gafori eine GLEICHSETZUNG MIT CONTRATENOR GRAVIS, SPÄTER AUCH MIT BASSUS UND BASIS. Vereinzelt ist der Ausdruck zur Kennzeichnung der tiefsten Stimme auch in praktischen Quellen bis ins 16. Jh. nachweisbar.
(2) Insbesondere dort begegnen singulär auch ABWEICHENDE BEGRIFFSPRÄGUNGEN UND MISSVERSTÄNDLICHE GEBRAUCHSWEISEN, die auf eine fehlende terminologische Verankerung des Begriffs im Fachvokabular der Zeit schließen lassen.

III. Im Zuge der Erweiterung des ursprünglich vierstimmigen Satzes und der nunmehr gefestigten Benennung der Tiefstimme mit Baß oder Bassus verliert der Terminus die ursprüngliche, aus der griech. Wortform abgeleitete Bedeutung. Der substantivierte Ausdruck Baritonus bzw. der ital. Begriff baritono oder baritone bezeichnen seit dem frühen 17. Jh. die in der Regel ZWISCHEN TENOR UND BASS GELEGENE STIMME.
(1) Bei L. Viadana fungiert baritone 1612 wohl erstmals als KENNZEICHNUNG DER STIMMLAGE einer im vierstimmigen Satz mit Tenor bezeichneten Stimme.
(2) Im Anschluß daran definiert M. Praetorius 1619 Barytonus als GLEICHBEDEUTEND MIT TENOR, QUINTUS ODER VAGANS.

IV. In engem Zusammenhang mit der Entstehung des Sologesangs nach 1600 benennt der Ausdruck baritono in seinen unterschiedlichen Schreibweisen nicht mehr die Lagenstimme, sondern die STIMMLAGE DES SÄNGERS UND DES INSTRUMENTS.
(1) Wohl erstmals 1626 bei N. Gengenbach wird der barytonus genannten Stimmlage ein FESTER AMBITUS MIT ZUGEHÖRIGER SCHLÜSSELUNG zugewiesen, der aber nicht einheitlich übernommen wird.
(2) Seit Anfang des 17. Jh. bezeichnet baritono (und später Baritonist) auch den SÄNGER MIT ENTSPRECHENDER STIMMLAGE.
(3) In der Folgezeit entzieht sich Bariton allerdings einer eindeutigen Zuordnung zu den vier Stimmlagen und wird als TIEFER TENOR, HOHER BASS, HALBBASS ODER MEZZO BASSO definiert, aber auch generell als zwischen Tenor und Baß stehende Männerstimme verstanden.
(4) Im Franz. erfährt baryton bzw. bariton seit dem frühen 18. Jh. eine GLEICHSETZUNG MIT DEN STIMMLAGENBEZEICHNUNGEN BASSE-TAILLE UND CONCORDANT.
(5) Seit um 1700 wird der gesangsspezifische Terminus auch IN INSTRUMENTENKUNDLICHER BEDEUTUNG verwendet.

V. In Zusammenhang mit der Entwicklung der ital. Oper wird baritono seit etwa 1625 mit besonderen STIMMLICHEN CHARAKTERISTIKA UND SPEZIFISCHEN ROLLEN verbunden.
(1) G. B. Doni scheint als erster mit baritono KLANGLICHE MERKMALE DER STIMME zu verknüpfen und empfiehlt diese Stimmlage zur Darstellung bestimmter Rollen.
(2) Im 18. und 19. Jh. ist eine Kopplung der mit Bariton bezeichneten Stimme an KOMISCHE OPERNROLLEN belegt.
(3) Seit den 1840er Jahren läßt sich baritono als STIMMFACH von Sängern nachweisen. Zeitgleich hat sich Bariton bzw. Baryton als Stimmengattung und Rollenbezeichnung auch in der dtsch. Oper etabliert.

I. Das Adjektiv βαρύτονος begegnet im Sprachgebrauch der Antike in unterschiedlicher VOKABULARER BEDEUTUNG.

(1) Von den griech. und lat. Grammatikern werden βαρύτονος und barytonus sowie βαρυτονεῖν und barytonare als GRAMMATISCHE TERMINICI TECHNICI in verschiedenen Bedeutungen verwendet. Der vokabularen Bedeutung entsprechend werden Silben mit einem Tiefton (βαρεῖα, Gravis) als βαρύτονοι bezeichnet (Dionysius Thrax, 2. Jh. vor Chr., *Ars grammatica*, ed. Uhlig, Lpz. 1883, 107, 6 – 109, 1, und Apollonius Dyscolus, erste Hälfte d. 2. Jh. nach Chr., *De accentu pronominum*, ed. Schneider/Uhlig, Lpz. 1878, 38, 12). Enklitika ohne Akzent (ibid. 35, 25) oder Wörter, die den Ton auf der vorletzten Silbe tragen, können ebenfalls so benannt werden:

Macrobius, *De differentiis et societatibus Graeci Latinique verbi* (um 400 nach Chr.): De tempore praesenti. Graecorum verba omnia quae in ω exeunt, seu perispomena seu barytona sint, in quacumque coniugatione eundem tam in prima quam in secunda persona servant numerum syllabarum (ed. Keil, *Grammatici Lat.*, Bd. V, Lpz. 1868, 602,30);
Priscianus, *Institutionum Grammaticarum* (um 500 nach Chr.): sciendum tamen, quod videmur in praeterito perfecto plerumque barytona quoque Graecorum imitari in commutatione consonantium teste D i d y m o (ed. Hertz, *Grammatici Latini*, Bd. II, Lpz. 1855, 445,10).

Der Humanist B. Varchi übernimmt baritono um 1560 als grammatischen Terminus in das umgangssprachliche Ital. des Volgare und kennzeichnet mit ihm Verben, die den Akzent auf der vorletzten Silbe tragen:

L'Ercolano. Dialogo... (Florenz 1570): CONTE CESARE ERCOLANO. Io credo che elle non faranno poco a mantenersi. Ma raccontatemi alcuna di quelle cose che abbia la lingua greca, e non le abbia la latina.
VARCHI. Lasciamo stare le tante maniere delle declinazioni de' nomi così semplici, come contratti e delle congiugazioni de' verbi o baritoni, o circonflessi, o in μι; e che così ne' numeri, come ne' verbi ha il numero duale, del quale mancano tutte l'altre lingue (*Opere* II, hg. von A. Racheli, Triest 1859, 137 a).

Noch G. B. Doni verwendet den Ausdruck 1640 in grammatischer Bedeutung zur Bezeichnung einer den Gravis tragenden Endsilbe:

Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica (Rom 1640): I quali [i Greci] sogliono mutare l'accento acuto dell'vltime sillabe nel graue, quando si trouano nella sequela del Discorso, & non nella fine di qualche clausola, ò membro. Perche se bene θεός, verbi gratia, si proferisce da per se *oxytono*, cioè con Tuono acuto nell'vltima: se s'attacca però con vn'altra parola, come θεὸς ἡμῶν; perche di due in certo modo se ne fà vna, si pronuntia *barytono*; cioè col Tuono graue: quale s'intende essere in tutte le sillabe, che non hanno ò l'acuto, o'l circonflesso: come che si notisolo nell'vltime... (399).

(2) Seit etwa der Mitte des 4. Jh. vor Chr. bezeichnet das Adjektiv βαρύτονος, entsprechend der Doppelbedeutung des griech. βαρύς, den TIEFEN ODER KRAFTVOLLEN KLANG EINER STIMME ODER EINES TONS. Der Autor der pseudoaristotelischen *Physiognomonica* bezieht das Adjektiv auf die tiefe und laute Stimme von Menschen:

ὅσοι βαρύτονον φωνοῦσι μέγα, μὴ πεπλεγμένον, ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς εὐρώστους κύνας καὶ ἐπὶ τὴν ἐπιπρέπειαν (ed. Hett, Cambridge u. London 1980, 132).

Im spezifisch mus. Kontext spricht wohl erstmals Bakcheios in seiner *Isagoge* (vielleicht erst 10. Jh.; zur Dat. vgl. D. Najock, *Der Neue Pauly*, Bd. II, Stuttgart u. Weimar 1997, Sp. 406) von βαρύτονοι [φθόγγοι?] (JanS, 299) und bezieht sich auf die tiefen Töne des Πυκνόν, bei dem im Tetrachord die beiden Intervalle von der Hypate bis zur Lichanos auf weniger als fünf Vierteltöne „zusammengedrängt" werden und demnach kleiner sind als der Abstand zwischen Lichanos und Mese. Auch noch G. B. Donis Ausführungen liegt die vokabulare Bedeutung des Wortes zugrunde, wenn er die tiefen Sprechstimmen der Menschen und Völker mit ihrer geographischen Lage in Verbindung zu bringen sucht:

Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica (Rom 1640), *Trattato secondo De' Tuoni, o Harmonie de gl'Antichi*: Fù parere di Vitruuio famosissimo, & eruditissimo Architetto; che quelle Nationi, che sono più Settentrionali, & hanno il Polo maggiormente eleuato, habbino naturalmente il Tuono di voce più profondo... In somma comunemente vediamo, che gl'huomini più meridionali sogliono essere Oxitoni, ò di tuono acuto; & i più settentrionali, Baritoni... (179 ff.).

Vereinzelt ist die vokabulare Komponente des Wortes im Sinne von tiefer, lauter, kräftiger Stimme in der ital. Literatursprache bis ins 19. Jh. präsent. So verdeutlicht C. Gozzi 1761 die Intensität einer Klage durch das Gegensatzpaar baritono und soprano:

La Marfisa bizzarra, poema faceto, Canto X, Stanza 57, Verse 1–4: Ruggero se n'andava a Carlo Mano; / rimase la consorte disperata, / che, piangendo in baritono e in soprano, / ha intorno la famiglia radunata (ed. Ortiz, Bari 1911, 239).

Und noch U. Foscolo überträgt in seiner ital. Übers. von L. Sternes *A sentimental journey through France and Italy* aus dem Jahre 1768 engl. low mit ital. baritono:

Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia (1813): Dissi dunque: A me par, signor mio, che ciaschedun uomo abbia in sé una serie di toni a modo d'ogni stromento; e che tutti gli obblighi e bisogni sociali richiedano vicendevolmente or questo or quel tono: talché, ove si preluda dall'acutissimo o dal baritono [if you begin a note too high or too low], le corde intermedie non rispondono più al sistema necessario dell'armonia (ed. Fubini, Florenz 1951, 132).

II. Ausgehend von der vokabularen Bedeutung benennen die neulat. Partizipialform baritonans bzw.

das Adjektiv baritonus im mus. Kontext seit dem ausgehenden 15. Jh. synonym mit bassus und basis die TIEFE LAGENSTIMME EINES (VIERSTIMMIGEN) VOKALSATZES.

(1) In der Musiktheorie findet sich für baritonans wohl erstmals 1496 bei Fr. Gafori eine GLEICHSETZUNG MIT CONTRATENOR GRAVIS, SPÄTER AUCH MIT BASSUS UND BASIS. Gafori leitet in seiner Definition den Begriff vom griech. βαρύς bzw. lat. gravis her und verwendet ihn zur strukturellen Kennzeichnung der Tiefstimme, die – wie das auf die Definition folgende Notenbeispiel zeigt – im Baßschlüssel steht. Zugleich umschließt sein Verständnis von baritonans auch die kompositorische Ausführung (processus) der Tiefstimme:

Pract. musicæ (zw. 1481 u. 1484, Mailand 1496) III, Cap. 11: Baritonans enim intelligitur pars seu processus grauior in compositione cantilenæ. qui & contratenor grauis dicitur. a Vari quod est graue u mutata in b quasi grauiorem cantans cantilenæ partem (f. dd viij'); vgl. zur neugriech. Aussprache des βαρύς als „va'ris", auf die auch Theoretiker des frühen 16. Jh. verweisen, Beghelli 1996, 68.

Gaforis Herleitung und Verwendung des Terminus bleiben bis ins ausgehende 16. Jh. bestimmend. Vornehmlich dtsch. Theoretiker übernehmen die von ihm geprägte Bezeichnung der Tiefstimme. Zu ihnen gehören N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ²1512, VI, 6, f. l iii), und Fr. Beurhaus, *Erotematum mvsicae* (Nürnberg 1580, II, 5, f. H 2'). A. Ornitoparchus führt im 5. Kap. des dritten Teils seines *Musicæ actiuæ micrologus* (Lpz. 1517) die lat. Form baritonus ein und erläutert sie in Anlehnung an Gafori. Er setzt den Terminus mit den Stimmenbezeichnungen Bassus oder Basis gleich, die die (absolut) tiefste Stimme benennen; zugleich ist auch bei ihm – wie schon zuvor bei Gafori – der Klang (harmonia) der in (relativ) tiefer Lage verlaufenden Gesangsstimme konnotiert:

De Baritono. Bassus seu potius Basis, est cuiusuis cantilene pars infima. Uel est harmonia grauiori voce concinenda. qui et Baritonus dicitur a Uari quod est graue, u in b mutata, eo quod grauiorem cantilene partem possideat (f. L iij'); vgl. auch J. Dowlands Übers. *A. Ornithoparcvs, His Micrologvs, or Introd.: Containing the Art of Singing* (London 1609) IV, Cap. 5: Of the *Baritone.* The Bassus, (or rather Basis) is the lowest part of each Song. Or it is an Harmony to be sung with a deepe voyce, which is called Baritonus, a Vari, which is low, by changing V into B, because it holdeth the lower part of the Song (84).

Ein ähnliches Begriffsverständnis zeigt sich bei Th. Horner, wobei in seiner Definition die etymologische Herkunft des Wortes baritonus nicht mehr angesprochen, vielleicht auch schon nicht mehr gekannt wird:

De ratione componendi cantvs (Königsberg 1546): De baritono. Bassus sive basis est vox gravis et fundamentum, quod profundo harmoniae ex voto gaudet (ed. Hüschen, in: Musik d. Ostens IV, Kassel 1967, 156).

Vereinzelt ist der Ausdruck Baritonans (Bariton) zur Kennzeichnung der tiefsten Stimme bzw. der Baßstimme auch in Quellen zur mus. Praxis bis ins 16. Jh. nachweisbar. So ist die von Gafori in die Musiktheorie eingeführte Bezeichnung der Tiefstimme mit baritonans insbesondere in den von ihm 1490 angelegten Chorbüchern des Mailänder Doms mehrfach belegt (vgl. Mailand, Arch. della Veneranda Fabbrica del Duomo, Sezione Mus., Lib 1 [olim 2269], ed. Mayer Brown, Renaissance music in facs., Bd. XII, New York 1987, Nr. 10: Anon., *Fidem refundens*; Nr. 13: F. Gafori, *Virgo prudentissima*; Nr. 76: Ders., *Magnum nomen Domini*). Allerdings läßt die Tatsache, daß die Stimmenbezeichnung Baritonans bereits in dem zw. 1450 u. 1480 entstandenen sogenannten *Mellon Chansonnier* (Nr. 38: Anon., *Enfermé suys je en la tour*, ed. Perkins/Garey, New Haven u. London 1979, 134 f.) verwendet wird, auch den Schluß zu, daß der Terminus in Quellen zur mus. Praxis schon vor Gafori verbreitet war.

Die Bezeichnung Bariton findet sich in dem zwischen 1500 und 1530 am Hof in Brüssel und Mechelen entstandenen Ms. London, British Library, MS Royal 8 G. VII, ebenfalls für die Tiefstimme einer vierstimmigen Motette (Nr. 35: Anon., *Tribulatio et angustia invenerunt me*, ed. Kellman, Renaissance music in facs., Bd. IX, New York u. London 1987, f. 63). In der fünfstimmigen Messe von N. Champion, *Missa supra Maria Magdalena*, ist in der Hs. Jena, Univ.-Bibl., Ms. 8 im *Kyrie I* der Baß II mit „barriton" bezeichnet, in der Hs. 's-Hertogenbosch, Arch. van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72A dagegen mit „barricanor", während in anderen Sätzen die tiefste Stimme „bassus heißt (vgl. Beghelli 1996, 70 f.). Die Bezeichnung der Tiefstimme variiert in dieser Zeit mit einer gewissen Beliebigkeit und ist keineswegs festgelegt.

(2) Insbesondere in praktischen Quellen begegnen singulär auch ABWEICHENDE BEGRIFFSPRÄGUNGEN UND MISSVERSTÄNDLICHE GEBRAUCHSWEISEN, die auf eine fehlende terminologische Verankerung des Begriffs im Fachvokabular der Zeit schließen lassen.

So finden sich von der Mitte des 15. Jh. bis ins 16. Jh. vereinzelt andere, ebenfalls vom griech. βαρύς abgeleitete Bezeichnungen für die Tiefstimme wie Barripsaltes, Barricanor oder Barryphanus. Die Stimmenbezeichnung Barripsaltes wird beispielsweise bei A. Busnois in der Motette *Anthoni usque limina* und G. Dufay in der Motette *Orbis terrarum* (B-Br 5557, f. 48') verwendet. Der Stimmenbezeichnung Barricanor bedient sich N. Champion in seiner *Missa supra Maria Magdalena, Kyrie I* ('s-Hertogenbosch, Arch. van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72A), und *Missa Ducis Saxonie: Sing ich niet wol, das is mir leyt, Kyrie I* ('s-Hertogenbosch, Arch. van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, Ms. 72A [in München,

Bayerische Staatsbibl., Mus. Ms. 6 jedoch baritonans]). Dagegen läßt sich die Stimmenbezeichnung Barryphanus beispielsweise bei J. Ockeghem in seiner *Missa Au travel suy* nachweisen, ebenso bei J. Regis in *Lux solempnis adest* und in *Admirabile commercium* (Hs. Rom, Bibl. Vaticana, Ms. Chigi C VIII 234, Nr. 11, Nr. 31 u. 34).
Weitere Bezeichnungen für die Tiefstimme sind „Tenorbaß" (ibid., Nr. 9: J. Ockeghem, *Missa De plus en plus à 4*), „Baßtenor" (ibid., Nr. 7: J. Ockeghem, *Missa Ma mastresse*) oder „Basistenor" (ibid., Nr. 24: A. Brumel, *Missa L'homme armé*).
Vereinzelt wird Baritono auch als Bezeichnung für die mittlere von fünf Stimmen verwendet, wohl ein Indiz dafür, daß der Terminus schon im 16. Jh. seine fest umrissene Bedeutung als Tiefstimme zu verlieren beginnt und nunmehr als Bezeichnung höher gelegener Stimmen dienen kann, hierin dem Ausdruck Vagans vergleichbar (vgl. dazu unten, III. (2)). So ist im Ms. des *Agnus Dei* in der *Missa pro defunctis* von P. de La Rue (Wolfenbüttel, Hs. Guelf. Aaug. 2°) die mittlere von fünf Stimmen mit baritono bezeichnet (vgl. Beghelli 1996, 69).
Bei A. Banchieri findet sich 1614 ein singulärer Beleg für Baritono im Sinne von Basso continuo, Basso seguente. Offensichtlich bezieht sich Banchieri auf L. Viadana (vgl. unten, III. (1)), den er – irrtümlich – als einen Gewährsmann für diese Bezeichnung des Basso continuo nennt:

Cartella mus. nel canto figurato fermo, & contrapunto (Venedig 1614): LOdouico Viadana, Francesco Bianciardi, & Agostino Agazzari Soauissimi conpositori de nostri tempi, hanno questi dottamente scritto il modo che deue tenere l'Organista in suonare rettamente sopra il Basso continuo, seguente ò Baritono che dire lo vogliamo (214).

III. Im Zuge der Erweiterung des vierstimmigen Satzes seit dem frühen 16. Jh. und der nunmehr gefestigten Benennung der Tiefstimme mit Baß oder Bassus verliert der Terminus die ursprüngliche, aus der griech. Wortform abgeleitete Bedeutung. Der substantivierte Ausdruck Baritonus in seinen unterschiedlichen Schreibarten bzw. der ital. Begriff baritono oder baritone bezeichnen seit dem frühen 17. Jh. die in der Regel ZWISCHEN TENOR UND BASS GELEGENE STIMME. Dabei hat der Terminus in der Übergangszeit eine doppelte Funktion: während er in Italien bereits als Stimmlagenbezeichnung dient, dominiert in Deutschland noch der Aspekt der Lagenstimme.

(1) Bei L. Viadana fungiert Baritone 1612 wohl erstmals ausschließlich als KENNZEICHNUNG DER STIMMLAGE einer im vierstimmigen Satz mit Tenor bezeichneten Lagenstimme. In seinen Aufführungsanweisungen zu den *Salmi a quattro chori per cantare e concertare* treffen strukturelle Bezeichnungen der Lagenstimmen und stimmphysiologische Bezeichnungen der Stimmlagen unmittelbar aufeinander. Der Tenor des vierstimmigen, tiefen vierten Chores ist in Viadanas Terminologie seiner Stimmlage nach ein Bariton, d.h. ein halber Baß (mezzo basso). Analog dazu bezeichnet er zuvor die dritte Stimme des ebenfalls vierstimmigen hohen dritten Chores – ihrer Lage im Satz nach ein Alt – als mezzo soprano:

Modo di concertare i detti Salmi a quattro chori (Venedig 1612): Il Terzo Choro a Quattro, sarà Acuto: Il Primo Canto, come sopranissimo, sarà sonato da Cornetto, ò Violino. Il Secondo sàrà cantato da vna più buona voce, ò da due, ò da tre di Soprano. L'Alto, è vn mezzo Soprano, e sarà cantato da più voci e Violini, e Cornetti storti. Il Tenore sarà ancor'esso cantato da più voci, con Tromboni, e Violoni, e Organo all'Ottaua alta.
Il Quarto Choro a Quattro, sarà Graue, cioè à voci pari: Il Soprano, e vn'Alto bassissimo, e sarà cantato da più voci, con Violini all'ottaua, e Cornetti storti. L'Alto, e vn Tenore commodissimo, e sarà cantato da piu voci, con Tromboni. Il Tenore, è vn Baritone, cioè mezzo Basso, questo ancora douerà esser'accompagnato da buone voci, ò da Tromboni, e Violini. Il Basso stà sempre Graue, perciò sara cantato da profondi Bassi, con Tromboni, e Violoni doppi, e Fagotti, con Organo all'Ottaua bassa (Stimmbuch d. Gb., 2).

Das Stimmbuch des Quarto Choro ist mit Baritonus bezeichnet, die Stimme steht im sogenannten Bariton-Schlüssel (vgl. unten, IV. (1)).

(2) Im Anschluß an L. Viadana definiert M. Praetorius 1619 Barytonus als GLEICHBEDEUTEND MIT TENOR, QUINTUS ODER VAGANS im Sinne einer als Zusatzstimme zum vierstimmigen Satz fungierenden Lagenstimme. Offensichtlich bezieht sich Praetorius in seiner Begriffserklärung auf Viadanas Ausführungen, wobei er den Terminus – hierin anders als vor ihm Viadana – als Ergänzung zu den vier etablierten Lagenstimmen interpretiert und Barytonus an späterer Stelle mit dem Anfang des 17. Jh. bereits altertümlichen Vagand (Vagans) gleichsetzt:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): BARYTONUS. Durch diß Wort verstehen die Italiäner den *Tenor* oder *Quintum* in den tieffen Choren/ wenn das ↄ|: uff der dritten Linien gezeichnet befunden wird (133 [recte 113]);
Errata...: p.113... sol noch darbey seyn: So von den Alten der *Vagand* oder *Vagans* ist genennet worden (259).

Diese offensichtlich spezifisch dtsch. Interpretation scheint noch einige Zeit ihre Gültigkeit behalten zu haben. Als Beispiel dafür sei die Definition von L. Ribovius angeführt, die zunächst wörtlich Praetorius zitiert und dann fortfährt:

Enchiridion Mus. oder Kurtzer Begriff d. Singekunst (Königsberg 1638): *Baritono*... Wird auch von den Alten *Vagans* oder *Vagand* genennet: Als wenn ein Gesang von 5. oder 6. Stimmen gesetzet/ wird diese Stimme bald ein *Discant*, bald

ein *Alt, Tenor* oder *Bass,* und in gemein *Quinta Vox* genennet (146).

IV. In engem Zusammenhang mit der Entstehung des Sologesangs nach 1600 und der daraus resultierenden neuartigen Präsenz der ausführenden Sänger bezeichnet der Ausdruck baritono in seinen unterschiedlichen Schreibweisen nicht mehr die Lagenstimme, sondern die STIMMLAGE DES SÄNGERS.

(1) Wohl erstmals 1626 bei N. Gengenbach wird der Stimmlage des Bariton ein FESTER AMBITUS MIT ZUGEHÖRIGER SCHLÜSSELUNG zugewiesen, der aber nicht einheitlich übernommen wird.

In der *Musica nova* (Lpz. 1626, 39) konzipiert Gengenbach acht Stimmlagen mit den ihnen zugehörigen Schlüsseln. Die Bezeichnung Barytonus (in der von M. Praetorius übernommenen Schreibweise), die die Stimmlage zwischen „Tenor inferior vel basis superior" und „Bassus inferior" benennt, bezieht sich im Cantus mollis auf den Ambitus F–d', im Cantus durus auf den Ambitus G–e':

BARYTONUS) βαρύτονος, id est, qui gravi tono effertur. *Componitur* à βαρὺς ponderosus, gravis, & τόνος *vocis intentio.* Ist in der Musica ein tieffer *Tenor,* der mit seinen *gravibus sonis* fast die Tieffe des *Basses* erreichet/ als wenn das 𝄢: uff der mittelsten *linea* gezeichnet ist (130).

Die neugewonnenen Erfahrungen in Sologesang und szenischer Musik sind unabdingbare Voraussetzungen für die Systematik der Stimmen, wie sie G. B. Doni entworfen hat. Doni überlagert der Dreigliederung der Stimmen (voci acute, voci mezzane, voci gravi) die Einteilung in die vier Hauptstimmen soprano, contralto, tenore und basso. Der zu den voci gravi gehörige Baritono wird, wie seit L. Viadana üblich, als Stimme zwischen Tenor und Baß verstanden, der in dem angefügten *Sistema uniuersale de Tuoni et delle voci* der Ambitus A–f' zugeteilt wird:

Annotazioni Sopra il Compendio de' Generi, e de' Modi della Musica (Rom 1640), *Trattato primo de' Tuoni, o Modi veri*: Conuien dunque sapere che, se bene i gradi delle voci sono quasi infiniti, & indeterminati; tuttauia tre notoriamente se ne sentono diuersi; l'acuta che noi diciamo *Soprano*; la mezzana, che dicono *Tenore*; & la graue, ò quella del *Basso*... Trà queste parti (volendole diuidere più sottilmente) se ne pongono delle altre; come il *Baritono* trà il Basso, e'l Tenore; & il *Mezzo soprano* trà il Contralto, e'l Soprano: come anco verso gl'estremi, se ne trouano delle altre... (154).

Seit dem frühen 18. Jh. wird die Stimmenbezeichnung barytonus bzw. baritono auch auf die Schlüsselung übertragen:

Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ* (Prag 1701): Barytonus, aliàs dulcinum, sive Fagottum vocatur. Item, si Clavis Bassistica seu *f* in tertia linea Musici systematis signetur, Barytonus vocatur... (4);

die Gleichsetzung von Barytonus mit Dulcinum bzw. Fagottum ist wohl als früher und singulärer Beleg für ein Barytonus genanntes Blasinstrument zu verstehen.

Auch Fr. Gasparini nennt im *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708, 111) den f-Schlüssel auf der mittleren Linie „Chiave di Baritono in terza riga", eine Kennzeichnung, die die Theoretiker der Folgezeit übernehmen.

(2) Seit Anfang des 17. Jh. bezeichnet baritono (und später Baritonist) auch den SÄNGER MIT ENTSPRECHENDER STIMMLAGE. Cl. Monteverdi gebraucht wohl als erster in einem Brief an A. Striggio vom 7. 5. 1627 im Blick auf die stimmlichen Fähigkeiten eines Sängers den Terminus baritono:

Qui, per camera, non abiamo di meglio che il Rapalino Mantoano che ha nome don Iacomo quale prete, ma è baritono e non basso; del resto fa intendere la orazione, ha un poco di trillo e un poco di gorgia e canta ardito (ed. Lax, Florenz 1994, 154).

Daß die aus Italien kommende neue Verwendung des Terminus auch in Deutschland bald üblich geworden ist, zeigt exemplarisch die Vorrede von H. Schütz zu seiner *Teutschen Begräbnis Missa* (1636):

III. Ordinantz des Gesanges Simeonis: HErr nun lässestu deinen Diener im Friede fahren. 1. Ist zu wissen das dieses Concert zwey Chor vnd ieglicher Chor seine absonderliche Wort habe. Chorus primus ist Quinque Vocum vnd recitiret die Wort Simeonis: HErr nun lässestu deinen Diener. Chorus Secundus ist Trium Vocum, hat zwene Discant vnd einen Baritonum oder hohen Bass, singet folgende vnd andere Wort mehr: Selig seynd die Todten die in dem HErrn sterben... (ed. Müller, *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe u. Schriften,* Regensburg 1931, 132 f.).

Im Anschluß daran verfestigt sich dieser Wortgebrauch, und es bildet sich das Substantiv Baritonist heraus, das während des 18. Jh. im dtsch. Sprachraum vereinzelt begegnet. So sprechen J. A. Scheibe (*Critischer Mus.,* Lpz. ²1745, 16. Stück vom 1. 10. 1737, 156) und J. Fr. Agricola (*Anleitung zur Singkunst,* Bln 1757, 37) vom „Baritonisten". Im 19. Jh. dagegen ist der Ausdruck zur Bezeichnung des Bariton-Sängers allgemein üblich. R. Wagner beispielsweise nennt in seiner Autobiographie *Mein Leben* (entstanden zw. 1865 u. 1880, Privatdruck Basel 1870 u. 1880) den Sänger des Wolfram aus der Premiere des *Tannhäuser* 1845 in Dresden, einen „Baritonisten" (ed. Gregor-Dellin, München 1969, 319).

(3) Seit dem 17. Jh. entzieht sich Bariton allerdings einer eindeutigen Zuordnung zu den vier Stimmlagen und wird als TIEFER TENOR, HOHER BASS, HALBBASS ODER MEZZO BASSO definiert, aber auch generell als zwischen Tenor und Baß stehende Männerstimme verstanden. Nach 1850 findet sich – wiederum in enger Verbindung zur Opernpraxis – auch die Unterteilung in Tenorbariton und Baßbariton (vgl. unten, V. (3)).

Vornehmlich dtsch. Theoretiker betonen für die Stimmenbezeichnung Bariton die vorrangige Nähe zum Tenor:

Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* ([Nürnberg 1607] Freiberg i. S. [8]1632): *Barytonus* ist ein tieffer *Tenor* dem Baß zu nechst (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Chr. Demantius*, MfX, 1957, 51);
J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690), *Index*: *Barytonus*, tiefer *Tenor* (25);
J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* (Bln 1757): Die vornehmsten Arten der Stimmen sind: der *Sopran*, der *Alt*, der *Tenor*, und der *Baß*; mit ihren gewöhnlichsten Mittelgattungen, z. E. dem tiefen *Sopran*, und dem tiefen *Tenor*, (*baritono*) (27);
Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, u. zur Singkunst besonders* (Bln 1763) I. Teil, Kap. 3, *Vom Unterscheide u. Umfang d. Stimmen: Der tiefe Tenor, Barytonus* genannt... (18);
WolfL (Halle [3]1806): *Baritono* wird diejenige Baßstimme genannt, die mehr Höhe als Tiefe hat, und ohngefähr einem tiefen Tenore gleicht... (36); in der ersten Auflage (Halle 1787) findet sich dagegen die folgende, später offensichtlich korrigierte Definition, an die sich auch das KochL (Ffm. 1802, Art. *Baritono*, 214), anschließt: *Baritono* wird diejenige Stimme genannt, welche sich von den tiefen Tönen des Basses bis zu den höchsten Tönen des Tenors erstreckt (18);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1845): Bariton – eine hohe, sich dem Tenor nähernde Bassstimme (347).

Im Anschluß an L. Viadana verbinden nicht nur ital. Theoretiker mit dem Ausdruck Bariton im Blick auf seine Stimmqualität die Lage des Basses:

J. S. Beyer, *Anweisung zur Singe-Kunst* (Freyberg 1703), *Appendix*: *Barytonus*, ein Baß welcher das Baß-Zeichen auff der dritten *Linea* hat (o. S.);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 16. Stück vom 1. 10. 1737: Ein vollständiger Singechor, der so wohl zum Theater, als zur Kirche und zur Kammer zu gebrauchen ist, kann aus nicht weniger, als aus acht Personen bestehen. Diese theile ich folgendermaßen ein. Erstlich zweene Diskantisten, zweene Altisten, zweene Tenoristen, und ein hoher Baßist, oder so genannter Baritonist, und endlich ein tiefer Baßist... (156);
Anon., *Vocabolario degli Accademici della Crusca* I (Neapel 1746): Baritono. Una delle voci della musica, che s'accosta al basso (241);
C. G. Testori, *Primi rudimenti della musica e supplemento alla Musica ragionata* II (Vercelli 1771): Bisogna che sappiate che v'è una certa parte cantante la quale non ha tutte le voci profonde del vero basso, ma lo sopravanza nell'acuto di tre o quattro corde, e si chiama *baritono*, vale a dire un mezzo basso (zit. nach Beghelli 76);
J. S. Ersch / J. G. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie d. Wiss. u. Künste*, Bd. VII (Lpz. 1821), Art. *Baryton*: 1) Heißt so (ital. *Baritono*, französ. *Concordant*) diejenige männliche Singstimme, welche zwischen der Baß- und der Tenorstimme ungefähr die Mitte hält, sich jedoch mehr jener als dieser nähert (diejenige, welche sich mehr der Tenorstimme nähert, heißt eigentlicher mezzo tenore, basse-Taille). Sie trägt eben darum auch mit Recht den Namen Halbbaß, oder hoher Baß... Ihr eigentümlicher Charakter ist ein derber Metallklang, zwar von minderer Tonfülle, als der vollen Baßstimme, aber von rascher durchgreifender Kraft, wie sie z.B. einem Don Juan ziemt (471);
HäuserL (Meissen 1828): In der Vocalmusik heißt Baryton diejenige Stimme, welche zwischen Tenor und Baß fällt, so daß sie zwar nicht ganz die Höhe des Tenors erreicht, aber auch nicht die volle Tiefe des Basses hat. Die Noten für diese hohe Baßstimme (Halbbaß), pflegte man in den *Baryton- oder Halbbaßschlüssel*... zu setzen (I, 28);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835): *Bariton*, eine Singstimme, die zwischen Baß und Tenor steht, jedoch dem Stimmklang und Charakter nach zu dem erstern Stimmgeschlechte gehört... [Diese Stimmart,] die man jetzt weniger scharf von der Baßstimme im Allgemeinen unterscheidet, als dies früher, namentlich bei den ältern Italienern, der Fall war, die (wie auch die ältern Franzosen) so viel auf Unterabtheilungen der Stimmen hielten, daß sie dem Bariton (wie andern Mittel- oder Zwitterstimmen) sogar einen eigenen Schlüssel... zutheilten (441).

Andere Autoren gehen im 18. und 19. Jh. von vier Stimmlagen aus, obwohl sie für die Praxis Zwischenstimmen oder „Mittelgattungen" anerkennen. Sie heben in erster Linie die Zwischenstellung der mit Bariton bezeichneten Stimme zwischen Tenor und Baß als zentrales Merkmal hervor:

WaltherL (Lpz. 1732): *Baritono* (ital.), *Bariton* (gall.), *Baritonans*, *Barytonus* (lat.) von βαρὺς, *gravis*, und τόνος, *tonus*; also wird diejenige *Bass*-Stimme genennet, deren *Clavis signata* im *Systemate* entweder auf der mittelsten Linie, und demnach tief stehet; oder beym *ordinairen* Schlüssel in ihrem *ambitu* also gesetzt worden, daß derjenige, so dergleichen Stimme singen soll, so wohl die Höhe des *Tenors*, als auch einige Tieffe im *Bass* haben muß. Heisset sonsten insgemein der *tieffe Tenor*, oder *hohe Bass* (72 b f.);
Ch. Burney, *The present state of music in France and Italy* (London 1773), *Explication of some mus. terms and foreign words*: *Baritono*, a voice of low pitch, between a tenor and base (V).

Auch für J. Fr. Agricola benennt der Terminus Baritono eine den „Mittelgattungen" zugehörige Stimme (*op. cit.*, 27), und er deutet ihn abwechselnd sowohl als „tiefen Tenor" (27 u. 29) als auch die „Baritonisten" als „hohe Bassisten" (37). Die Funktion der Zwischenstimme betont auch N. d'Aubigny von Engelbrunner:

Briefe an Nathalie über d. Gesang (Lpz. 1803), 14. Brief: Eine ähnliche Zwischenstimme [wie die Frauenstimmen zwischen Diskant und Alt] hat auch das männliche Geschlecht: sie heißt Baritono, singt weniger hoch, als der Tenor, und weniger tief als der Baß, indem sie zum Theil etwas der weichern Töne des Erstern in der Höhe, und etwas der Kraft, auch oft der Rauheit des letztern, in der Tiefe entlehnt (ed. Schmitt-Thomas, Ffm. 1982, 94).

(4) Im Franz. erfährt baryton bzw. bariton seit dem frühen 18. Jh. eine Gleichsetzung mit den Stimmlagenbezeichnungen basse-taille und concordant. Dabei kennzeichnet die Situation ein schwer

überschaubares Beziehungsgeflecht der Begriffe. Der ital. Begriff wird zudem nur in Verbindung mit genuin franz. Termini wie basse-taille oder concordant verwendet.
Gleichbedeutend und in der Funktion einer Mittelstimme zwischen Tenor und Baß will S. de Brossard die Termini Baritono, Baritonans, Basse-Taille und Concordant verstanden wissen:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *BARITONO.* en Latin *BARITONANS.* C'est ce que nous apellons BASSE-TAILLE, ou *Concordant*, qui va haut & bas. Ceux qui peuvent chanter cette Partie, peuvent servir de Taille & de Basse en un besoin (7).

Im Art. *Tenore* präzisiert er diese Aussage mit dem Hinweis, daß die Italiener unter dem Begriff baritono die von den Franzosen mit Basse-taille und Concordant bezeichneten Stimmlagen vermischten, und weist dem Concordant den geringfügig größeren Stimmumfang gegenüber den „basse tailles ou secondes tailles" zu:

TENORE... C'est une des parties de la Musique que nos vieux Gaulois nomment TENEUR, & les Modernes TAILLE, et que presque tous les hommes faits peuvent chanter. Mais comme il y en a qui ont plus d'étenduë en *haut*, d'autres en *bas*, d'autres qui n'ont qu'une espece de *medium* ou de *milieu*, d'autres enfin qui se font entendre également dans le *haut* & dans le *bas*: Cela fait qu'on distingue ordinairement quatre sortes de *Tailles*, dont on trouvera les noms, les Clefs & l'étenduë dans la Table suivante... Les Italiens ne distinguent ordinairement que deux sortes de *Tailles*, sçavoir, *tenore primo*, ou P°, ou I°, qui revient à ce que nous apellons *Haute-Taille*: & *Tenore secondo* ou 2°, ou II°, qui est nostre *Taille naturelle*. Confondant les *Basses-Tailles* & les *Concordants* sous le mot *Baritono* que nous avons expliqué cy-dessus (155 f.).

In der Folgezeit differenzieren die Autoren zwischen den einzelnen Termini, ohne eine klare Abgrenzung der Begriffe Concordant, Basse-taille und Baryton herstellen zu können. Außerdem sind sich die Autoren nicht einig, welcher franz. Stimme der ital. Baritono entspricht.
J.-J. Rousseau siedelt die drei Termini in der Mitte zwischen Tenor und Baß an, um dann Concordant auf die Kirchenmusik (und den hier üblichen fünfstimmigen Chorsatz) einzuschränken und mit dem ital. Tenore gleichzusetzen:

RousseauD (Paris 1768): *Concordant, ou Basse-Taille, ou Baryton*; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guère en usage que dans les Musiques d'Eglise, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor* (112 f.).

Dem widerspricht M. Framery in der *Encyclopédie méthodique* (Paris 1791). Denn in einer an den zit. Passus Rousseaus anschließenden Definition stellt er dem franz. Concordant den ital. Begriff Bariton als Pendant gegenüber und mißt dem Concordant eine gleichsam integrative Kraft bei, wenn er, seiner Etymologie entsprechend, die tiefen Töne des Tenors und die hohen des Basses in sich vereinigt:

Art. *Concordant*: Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *Baritono*. Le *tenor* est proprement la *taille*. Il y a dans les voix de *taille* deux espèces de timbres très-distincts; l'un plus aigu, l'autre plus grave. Le *concordant* est l'espèce de voix qui, formée des sons graves de la taille & des sons aigus de la basse, sembles les réunir l'une & l'autre. C'est ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*.
Il n'est pas plus exact de dire que le *concordant* ne soit employé que dans la musique d'eglise. Beaucoup de chanteurs sur nos théâtres, n'ayant pas une basse-taille décidée, sont regardés comme des *concordans* (302).

Nach M. Castil-Blaze ziehen die Franzosen die Bariton-Stimme, die auch mit concordant, second taille, bas-tenor und basse-taille bezeichnet sein kann, der Baß-Stimme vor:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Bariton*: C'est la seconde espèce de voix d'homme, en comptant du grave à l'aigu. Soit par goût ou par nécessité, les Français ont toujours préféré la voix de *bariton* à celle de basse... Cette voix tient le milieu entre la voix de basse, qui est plus grave, et le ténor, qui lui succède immédiatement à l'aigu.
Le *bariton* se désigne aussi par les noms de concordant, seconde taille, bas-ténor et basse-taille... (50 f.).

(5) Seit um 1700 wird der gesangsspezifische Terminus auch IN INSTRUMENTENKUNDLICHER BEDEUTUNG verwendet.
Das mit Barytono (Baritono, Baryton, Bariton) bezeichnete und mit der ital. Viola di bordone identische Streichinstrument ist seit um 1700 bis ins frühe 19. Jh. besonders in Süddeutschland und Österreich in Gebrauch. Auch wenn vielfältige andere Herleitungen des Instrumentennamens geboten werden, ist der Ausdruck Barytono wohl in erster Linie als Hinweis auf die Stimmlage des Instruments zu verstehen. J. S. Beyer setzt das Instrument in seiner Definition der Viola da gamba gleich:

Anweisung zur Singe-Kunst (Freyberg 1703): *Appendix*: *Barytono*, ein *Instrument* einer *Violdigamba* gleich/ welches unter dem Griff-Bret dräterne Saiten hat/ und nebst den obern Darm-Saiten unten mit den Daumen zugleich gespielet wird (o. S.).

Eine kuriose Etymologie entwickelt J. F. B. C. Majer:

Museum mus. theor. pract. (Schwäbisch Hall 1732): Mit diesem *Instrument* [der Viola di (da) Gamba] hat auch eine grosse Gleichheit die *Viola de Paredon*, oder *Bariton* genannt, welches *Instrument* den Nahmen von *Pardon*, weilen der *Inventor*, so um einer Missethat willen gefangen gesessen/ sein Leben dardurch erhalten/ soll bekommen haben (82).

Obwohl die musikalische Bedeutung des Instruments keineswegs groß war und als einziger für das Baryton wichtiger Komponist J. Haydn zu nennen ist, wurde seit dem 18. Jh. sein Klang sehr hoch geschätzt und seine Ausdruckskraft gerühmt:

L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756): Die zehnte Gattung [der Geigen] ist der *Bordon*, nach dem gemeinen Sprechen der *Barydon*, von dem italiänischen *Viola di Bordone*, (Einige sprechen und schreiben *Viola di Bardone*. Allein *Bardone* ist meines Wissens kein italiänisch Wort; wohl aber *Bordone*: denn dieses heißt eine Tenorstimme; bedeutet auch eine grobe Seyte, eine Hummel, und das leise Brummen der Bienen. Wer dieses Instrument kennet, wird auch einsehen, daß durch das Wort *Bordone*, der Ton desselben recht sehr gut erkläret sey) (3).

Offensichtlich hat der Baryton auch noch im ausgehenden 18. und frühen 19. Jh. in hohem Maße den Klangidealen der Zeit entsprochen, obwohl er nach 1800 kaum mehr in Gebrauch war:

KochL (Ffm. 1802): Baryton, (*Viola di Bardone*) ist ein Instrument von sehr lieblichem Tone... (215);
Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (Wien 1806): *Bariton*. Ein vortreffliches Instrument, vollkommen durch sich, und vollkommen mit der Begleitung. Es schwebt gleichsam zwischen Tenor und Bass, klettert aber oft in die Regionen des Discants hinauf (ed. Kaiser, Hildesheim 1990, 303).

In G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835) wird der liebliche Klang des Instruments zwar ebenfalls noch hervorgehoben, das Instrument selbst jedoch als für die Musik der Zeit nicht mehr brauchbar erachtet:

Baryton – wird als ein sehr angenehmes Camnerinstrument gerühmt, von ungemein lieblichem Tone, vorzugsweise zum Ausdrucke melancholisch sanfter Gefühle geeignet... Die Behandlungsweise ist keineswegs leicht, und setzt nicht nur Geschmack und Empfindung, sondern auch einen hohen Grad, nur durch angestrengte Uebung zu erringender, Kunstfertigkeit voraus; dadurch, verbunden mit dem Umstande, daß es ihm zum Orchester-Gebrauche an ausgiebiger Kraft gebricht, wird es erklärbar, warum der einst so gefeierte Baryton, die beliebte Viola di Bardone (wie er ital. heißt), worauf so viele Virtuosen frisch grünende Lorbeeren sich pflückten, der Gegenwart gar so sehr entfremdet, ja fast gänzlich unbekannt geworden ist (456).

Außerdem dient der Zusatz „Bariton" bei einer Instrumentenfamilie zur Klassifikation des Stimmwerks:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Bariton*: ...In Zusammensetzung mit Namen von Instrumenten deutet Bariton auf die Tonlage derselben, z. B. Baritonhorn..., Baritonklarinette (70 b).

V. In Zusammenhang mit der Entwicklung der ital. Oper wird baritono seit etwa 1625 mit besonderen STIMMLICHEN CHARAKTERISTIKA UND SPEZIFISCHEN ROLLEN verbunden.

(1) In einer Zeit aufblühender ital. Gesangskultur ordnet G. B. Doni wohl als erster baritono KLANGLICHE MERKMALE DER STIMME zu, wenn er von „baritono, o simile voce piena e sonora" spricht (*Annotazioni Sopra il Compendio*, Rom 1640, *Trattato secondo de' tuoni*, 222). Allerdings ist baritono als Stimmlage bei Doni nicht auf bestimmte Typen festgelegt. Denn einerseits erwähnt er den Einsatz dieser Stimmlage in Zusammenhang mit dem Streben nach Vielfalt und Abwechslung in Klang und Stimmumfang (beispielsweise bei der musikalischen Darstellung eines jungen Hirten in J. Peris *Euridice*), andererseits spricht er von der gezielten Darstellung bestimmter Typen (so bei der Rolle des Iddio Padre [Gott Vater]). Dabei dokumentieren Donis Ausführungen die im Grunde „unentschiedene" Mittellage der mit baritono bezeichneten Stimme:

Trattato della mvsica scenica (zw. 1633 u. 1635), in: *De' Trattati di Mvsica* II [=*Lyra Barberina* II], hg. von A. Fr. Gori (Florenz 1763), Cap. XXIX, *Dell'assegnare a ciascuno Personaggio convenevole Voce, o Tuono*: Dove intervengono due, o più Attori insieme, tutti uomini fatti, e di egual condizione, ponghiamo caso tre Pastori, non converrà l'assegnare a tutti l'istesso Tuono, o tensione di voce; ma tornerà meglio, siccome si sente tra gli uomini, che parlano con gran varietà, assegnare parimente a questo un sistema più acuto, e all'altro un più grave... Questo si vede giudiziosamente osservato dal Peri, il quale distingue la voce di Arcetro più acuta, da quella di Tirsi più grave, assegnando al primo la chiave di C, *sol, fa, ut* nella linea di mezzo, e al secondo nella quarta. Onde dove parlassero tre Pastori giovani, si potrebbe ad uno assegnare la voce di un Baritono, al secondo di un Tenore, e al terzo di un Contralto; allontanando i sistemi almeno per terze: e parimente se fossero due Ninfe, all'una assegnare il Soprano più acuto, all'altra il più grave. Si può dubitare quello, che convenga fare dove entrano Deità, Spiriti Celesti, o Infernali, Virtù, Vizj &c. Ne accennerò dunque qualche cosa, prima parlando delle cose vere, poi delle finte, e favolose. Introducendosi Gesù nostro Signore (prima che patisse, o poi che resuscitò glorioso; perchè in ciò non farei differenza) pare che convenga darli l'istessa voce, cioè un bel Tenore (il quale vorrebbe essere soave, e chiaro, come è quello del Sig. Francesco Bianchi) di Tuono ordinario: poichè questa voce più dell'altre conviene ad un corpo ben temperato, e perfettamente organizzato. A Iddio Padre, che si rappresenta sempre in forma di Vecchio, meglio al parer mio conviene un Baritono, che ogni altra voce (85 f.).

(2) Im 18. und 19. Jh. ist eine Kopplung der mit Bariton bezeichneten Stimme an KOMISCHE OPERNROLLEN belegt.
Die Tendenz zur Bevorzugung hoher Stimmen führt im 18. Jh. dazu, daß der Terminus baritono nur selten begegnet. In Ch. Burneys Bericht über einen Opernbesuch in Mailand (1773), der die über Italien hinausreichende Verwendung des Ausdrucks im 18. Jh. dokumentiert, findet sich aber ein Beleg dafür, daß die Stimmlage des Bariton mit Komik assoziiert war:

The present state of music in France and Italy (London 1773): After this I went to the opera, where the audience was very much disappointed; Garibaldi, the first tenor, and only good singer in it, among the men, being ill. All his part was

cut out, and the *Baritono*, in the character of a blustering old father, who was to abuse his son violently in the first scene and song, finding he had no son there, gave a turn to the misfortune, which diverted the audience very much, and made them submit to their disappointment with better grace than they would have done in England; for, instead of his son, he fell upon the prompter, who here, as at the opera in England, pops his head out of a little trap-door on the stage (105 f.).

Im 19. Jh. spiegeln der Rossini-Tradition zugehörige theoretische Quellen eine Verbindung des Bariton mit komischen Opernrollen. Gleichsam als Reflex auf einen bei G. Rossini zwar vorkommenden, so aber nicht bezeichneten Rollentypus setzt der Pariser Gesangspädagoge A. de Garaudé mit baritono den primo buffo cantante gleich:

Méthode complète de chant (Paris o. J. [1826]): Un certain nombre de basse-tailles, de l'espèce de celles nommées en Italie *bariton* ou *primo buffo cantante*, emploie quelquefois les sons de tête, et fait presque tous les traits ou tournures de chant composés pour les voix de tenor (13; zit. nach Beghelli 1996, 82).

(3) Seit der Stagione di Carnevale-Quaresima 1845/1846 läßt sich baritono am Teatro La Fenice in Venedig erstmals als STIMMFACH unter den in der jeweiligen Saison verpflichteten Sängern nachweisen. Zeitgleich haben sich Bariton bzw. Baryton und Baritonist als Stimmengattung und Rollenbezeichnung auch in der dtsch. Oper etabliert. In der Folgezeit benennt der Terminus im Operngenre eine Stimmengattung zwischen Tenor und Baß.
War an La Fenice in den vorhergehenden Stagioni im Blick auf das Ensemble der Sänger von „Primo basso cantante" bzw. „Primo basso" die Rede, so ist mit der Stagione di Carnevale-Quaresima 1845/1846 im Ensemble kontinuierlich mindestens ein „Primo baritono" nachweisbar, dessen Auftreten in engem Zusammenhang mit den drei in dieser Saison aufgeführten Werken G. Verdis (*Giovanna d'Arco*, *Ernani*, *Attila*) zu sehen ist (M. Girardi u. Fr. Rossi, *Il Teatro La Fenice. Cronologia degli Spettacoli 1792–1936*, Bd. I, Venedig 1989, 175; vgl. auch Beghelli 1996, 87). Nach dieser Saison hat sich der Terminus zur Bezeichnung eines spezifischen Stimmfachs in der Oper eingebürgert, wie Briefe aus der Korrespondenz G. Verdis dokumentieren, in denen wie selbstverständlich vom baritono gesprochen wird (Brief von C. D. Marzari an Verdi vom 14. 1. 1851, in: *I copialettere di Giuseppe Verdi*, hg. von G. Cesari u. A. Luzio, Bd. II, Mailand 1913, 490 f.; Brief von F. M. Piave an Verdi vom 26. 12. 1857, ibid., 564).
Bereits 1840 nennt A. Lortzing in einem Brief an L. Schneider den Sachs seiner neuen Oper *Hans Sachs* einen „Bariton" (Brief vom 23. 5. 1840, ed. Capelle, Kassel 1995, 123). In den Einzelausgaben zu R. Wagners *Tannhäuser*, die in der Mehrzahl noch 1845 erschienen sind (vgl. *Klavierauszug Tannhäuser*, hg. von E. Voss, *Sämtliche Werke*, Bd. XX, 3, Mainz 1992, *Vorwort*, VIII), sind die Nummern Wolframs mit „Baryton" gekennzeichnet, während die Rolle in der Partitur als „Hoher Baß" bezeichnet wird.
Die theoretischen Zeugnisse kennzeichnet eine emphatische Hochschätzung der Bariton-Stimme im 19. Jh. Bei H. Riemann findet sich im Blick auf die Oper die Unterteilung in Tenorbariton und Baßbariton. Dabei wird für die Bezeichnung Tenorbariton die Nähe zum Heldentenor akzentuiert:

RiemannL (Lpz. 1882): *Bariton* (ital. *Baritono, Baryton*), 1) die schönste aller männlichen S t i m m g a t t u n g e n, welche die Würde und Kraft der Baßstimme mit dem Glanz der Tenorstimme vereinigt, also ein Mittelding zwischen Tenorstimme und Baßstimme; je nachdem sie mehr nach der Höhe oder nach der Tiefe ausgedehnt ist, unterscheidet man einen Tenorbariton und Baßbariton. Der Tenorbariton ist vom Heldentenor schwer oder gar nicht zu unterscheiden, wenigstens sind viele Heldentenore nichts andres als Baritonstimmen, welche nach der Höhe hin besonders ausgebildet worden sind. Der Name Bariton bedeutet eigentlich „tieftönend", ist also offenbar im Hinblick auf den höhern Tenor gewählt. Die Franzosen nennen ihn *basse-taille*, d. h. tiefer Tenor, was dem völlig entspricht, oder *concordant* (übereinstimmend), vermutlich, weil er sich sowohl mit den Tenoren als den Bässen hinsichtlich der Stimmlage ungefähr in Übereinstimmung befindet (A–fis', resp. G–g'). In neuerer Zeit schreiben die Opernkomponisten gern für Bariton Hauptpartien, was gewiß nicht zum kleinsten Teil seinen Grund in der Seltenheit guter und gebildeter Tenore hat... (70 a f.).

Auch der Gesangspädagoge J. Hey unterscheidet in seiner im Blick auf Wagners Bühnenwerke konzipierten Schrift *Dtsch. Gesangs-Unterricht*, Bd. III (Mainz 1887) zwischen „Tenor-Baryton" und „Bass-Baryton". Die beiden Begriffsvarianten charakterisiert Hey ebenfalls vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Oper. Der (weniger vollkommene) Tenor-Baryton liegt zwischen Tenor und Baß, genügt allerdings keinesfalls den Anforderungen, die Wagners Werke an Stimmumfang und Klangcharakter der Bariton-Stimme stellen:

Den Uebergang aus der Stimmregion der Tenoristen in jene der Sänger mit tiefen Bruststimmen bildet der... T e n o r - B a r y t o n, eine Stimmgattung, die am häufigsten vorkommt, und nach Massgabe ihres Stimmumfanges und Klangcharakters bald mehr zum Tenor, bald mehr zum Bass hinneigt. Mancher von unseren Sängern hat sich aus dieser ursprünglichen Stimmveranlagung zum „Heldentenor" aufgeschwungen! Durch Jugend und eine robuste Körperkonstitution verführt, unternimmt man es kühnlich, jene von der Natur versagten höheren Töne des Stimmumfanges durch eine gesteigerte Kräfteentfaltung zu e r z w i n g e n... Das Gebiet der h o h e n Basslage gewährt dem Tenor-Baryton immer noch grössere Aussicht auf gesangliche Verwendung und lässt ihn der Gefahr entgehen, durch ein unnatürliches Hinaufschrauben des Organs zur Tenorhöhe, sich um seinen ganzen Stimmbesitz zu bringen. ...Inzwischen stellt die Mehrzahl unserer heutigen Opern, insbesondere Wagner's Werke, nach Seite des Tiefenumfanges und des Klangcharakters Anforderungen, denen

eine solche Stimmbeschaffenheit niemals genügen kann. (Blos Gluck's Opern enthalten einige Partien, für welche ein derartiger Stimmumfang ausreichend ist.) (30 f.).

Höchste Wertschätzung läßt Hey jedoch dem Bass-Baryton zuteil werden, den er als „dem Bass verwandt" und als „Inbegriff vollster Männlichkeit" charakterisiert. Auch der Bass-Baryton wird vornehmlich als Stimmengattung der Oper betrachtet und steht dabei für eine Vielfalt an dramatischen Charakteren:

Vollgenügend, und seinem Tonumfang nach ausreichend, ist eben nur der dem Bass verwandte, eigentliche... Bass-Baryton, dessen auffallend charakteristisches Klanggepräge völlig eigenartig zwischen Tenor und tiefem Bass eingefügt ist... Diese Stimmgattung verkörpert den Inbegriff vollster Männlichkeit; das Organ an sich besitzt durchschnittlich einen fesselnden sinnlichen Klangreiz. Durch die Gleichartigkeit der Register gelangt die instrumental-melodische Seite des Gesangs zu schönster Geltung. Ein solches Stimmorgan gestattet dem Tondichter den freiesten Spielraum bei der musikalischen Conception. Kaum ein Rollenfach erfordert übrigens so sehr die gewissenhafteste Ausgestaltung der gesanglichen Aufgaben; denn die grosse Verschiedenartigkeit der dem Barytonisten überwiesenen dramatischen Charaktere verlangt von Sänger die reichste, mannigfaltigste Modulationsfähigkeit seiner Stimme (31).

Lit.: R. Celetti, La voce di baritono, Musica d'oggi, N. F. III, 1960; B. Göpfert, Stimmtypen u. Rollencharaktere in d. dtsch. Oper von 1815–1848, Wiesbaden 1977; M. Beghelli, I trattati di canto ital. dell'Ottocento. Bibliografia – Caratteri generali – Prassi esecutiva – Lessico, 2 Bände, Diss. Bologna 1995; Ders., Sulle tracce del baritono, in: Tra le note. Studi di lessicologia mus., hg. von F. Nicolodi u. P. Trovato, Fiesole 1996; S. Ehrmann-Herfort u. Th. Seedorf, Art. Stimmengattungen, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 1997

Barock

franz. baroque; ital. barocco.

Das Begriffswort barock wird in der Kunstkritik in zweierlei Weise gebraucht. Zum einen wird es seit der Mitte des 18. Jh. gern als abschätziges Adjektiv im Blick auf Musik, Kunstgewerbe und Architektur verwendet. Dabei kann „barock" viele Merkmale enthalten, die sich zu einem künstlerischen Stil verbinden (vgl. unten, II.). Zum andern dient der Ausdruck seit dem späteren 19. Jh. als Bezeichnung für eine Stilepoche zunächst der Kunst-, dann auch der Musik- und Literaturgeschichte. Zwischen den beiden Wortverwendungen im Bereich der Musik gibt es kaum einen Zusammenhang.

I. Der Ausdruck barock ist als Adjektiv oder Substantiv zuerst in portugiesischen, span. und franz. Schriftstücken des 16. und 17. Jh. über Juwelen mit Bezug auf PERLEN VON UNREGELMÄSSIGER ODER KNOLLIGER FORM belegt.

II. Während des ganzen 18. Jh. wird der Ausdruck barock im Franz. auch allgemeiner im Blick auf Gegenstände und Verhaltensweisen gebraucht, die als SELTSAM ODER BIZARR angesehen werden.
(1) In dieser Bedeutung ist der Ausdruck seit 1734 IN BEZUG AUF MUSIK häufig belegt. Mit ihm verbindet sich zumeist ein präzises Negativbild der Musik.
(2) Seit der Mitte des 18. Jh. ist der Ausdruck in ebenfalls abwertendem Sinn auch IN BEZUG AUF DIE BILDENDEN KÜNSTE häufig belegt.

III. Seit der Mitte des 19. Jh. wird der Ausdruck Barock als EPOCHENBEZEICHNUNG gebraucht.
(1) Der Übergang zu diesem Gebrauch fand zunächst INNERHALB DER KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG statt.
(2) Er wurde dann auch IN DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG nachvollzogen.

I. Der Ausdruck barock ist zuerst im 16. und 17. Jh. in Schriftstücken über Juwelen mit Bezug auf PERLEN VON UNREGELMÄSSIGER ODER KNOLLIGER FORM belegt. Beispielsweise ist in folgendem Beleg von acht großen, zwei länglich runden, fünf barocken und einer rauhen Perle die Rede:

Libro de las cosas que estan en el tesoro de los alcaçares de la çibdad de Segouia: ocho perlas grandes las dos rredondas prolongadas e las çinco berruecas e otra quebrada (ed. J. Ferrandis, *Inventarios reales*, 1943, 74, zit. nach Kurz 1960, 437; dort weitere Belege von 1555 bis 1602).

Die Auffassung, daß das portugiesische Wort berrueca zurückgeht auf das klassisch lat. verruca (‚warzig', ‚leicht fehlerhaft'), wurde angefochten, scheint jedoch gut begründet zu sein, zumal das Wort im Blick auf Edelsteine verwendet wurde, so bei Plinius, *Historia naturalis* (77 n. Chr.) 37, 195: „maculis atque verrucis" (vgl. J. Corominas, *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana* I, 1954, 450, 415; Kurz, 420). Noch um 1611 war das span. Wort barrucco beschränkt auf Juwelen, wie aus folgender Definition zu ersehen ist:

S. de Cobarruvias Orozco, *Tesoro da le lengua castellana*: *Barrueco*, entre las perlas llamen barruecos unas que son desiguales, y dixeronse assi, quasi berruecas, por la semejança qie tienen a las berrugas que salen a la cara (124, zit. nach Kurz, 437).
(*Barock*. Unregelmäßige Perlen werden barock genannt; sie werden als barock angesehen, weil sie den Warzen, die im Gesicht erscheinen, ähneln.)

G. Ménage grenzt den Begriff eng auf Perlen und Zähne ein und befürwortet die Ableitung von lat. verruca:

Dictionaire etymologique ou origines de la langue frç. (1694): BARROQUES, On appelle ainsi les perles & les dents qui sont d'inégale grandeur. Peut être de *varus*, dit pour *varius*. *Varus*, *varucus*, *varocus*, BARROQUE. *Varus* se trouve dans Perse, Sat. 4. *fallit pede regula varo*. Covarruvias au mot barrueco, dit que ce mot Espagnol qui signifie *une perle barroque*, a été fait du Latin *verruca*, acause de la ressemblance de ces perles à des verrues. Mr. Guyet approuvoit cette étymologie (82).

*

Exkurs: Die Ableitung von „barock"-förmiger Perle ist jetzt allgemein anerkannt. Es sollte jedoch auch die Ansicht erwähnt werden, daß der Ausdruck barock vom Terminus baroco der Logiker abzuleiten ist. Diese Auffassung vertraten B. Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Bari 1946), und R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, Journal of Aesthetics and Art Criticism V, 1946-47, 77-106 (zum Teil zurückgenommen in *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, 115f.). ‚Baroco' ist zusammen mit anderen Ausdrücken wie ‚Celarent', ‚Baralip', ‚Darapti' und ‚Felapton' als Merkformel für einen der verschiedenen Syllogismustypen geprägt worden und bezeichnet den vierten Modus der zweiten Figur. Der Vokal a bezeichnet den allgemein affirmativen Charakter der Hauptprämisse, und die zwei Vokale o besagen, daß Nebenprämisse und Schlußfolgerung negativ sind. Der Syllogismus befolgt die Form: jedes A ist B; einige C sind nicht B; also sind einige C nicht A. Weil dieser Syllogismus als seltsam und unnatürlich angesehen wird, meinen die Befürworter dieser Wortherkunft, daß „barock" von daher seine abschätzige Bedeutung erlangt hat. ‚Baroco' wird jedoch in Italien in Geschmacksfragen und Kunstangelegenheiten nicht vor dem späten 18. Jh. angewandt, als Italiener das franz. baroque entlehnen oder mit barocco übersetzen.

*

II. Während des ganzen 18. Jh. wird der Ausdruck barock im Franz. auch allgemeiner im Blick auf Gegenstände und Verhaltensweisen gebraucht, die als SELTSAM ODER BIZARR angesehen werden. In diesem Sinn verwendet ihn etwa Louis de Rouvroi, Duc de Saint-Simon, wenn er es als „sehr barock" bezeichnet, den Abbé Bignon zum Nachfolger von M. de Tonnerre als Grafbischof (évêque-comte) von Noyon zu machen:

Mémoires (1701): il était bien barroque de faire succéder l'abbé Bignon à M. de Tonnerre éveque-comte de Noyon (zit. nach Br. Migliorini, *Profili di Parole*, Florenz 1968, 25).

Saint-Simon meinte offensichtlich, daß dies eine bizarre Ernennung war. Das *Dictionnaire de l'Académie* nennt in seiner dritten Ausgabe von 1740 für den Wortgebrauch im übertragenen Sinn die Bedeutung „unregelmäßig", „bizarr", „ungleich":

Baroque se dit aussi au figuré, pour Irrégulier, Bizarre, Inégal. *Un esprit baroque. Une expression baroque. Une figure baroque.*

Dies unterscheidet sich von der Definition in früheren Ausgaben, in der das Adjektiv auf Perlen beschränkt war und als umgangssprachlich angesehen wurde:

BAROQUE. adj. Terme qui n'a d'usage qu'en parlant. Des perles qui sont d'une rondeur fort imparfaite. *Un collier de perles baroques.*

(1) In der Bedeutung seltsam oder bizarr ist ‚barock' im 18. und 19. Jh. IN BEZUG AUF MUSIK häufig belegt, und zwar anscheinend zuerst in einem satirischen Brief anläßlich der Erstaufführung von J.-Ph. Rameaus *Hippolyte et Aricie* im Juli 1733 bei M. La Pouplinière sowie einer Aufführung am 1. Oktober desselben Jahres in der Opéra. Der Brief erschien als *Lettre de M *** à Mlle *** sur l'origine de la musique* im Mercure de France im Mai 1734 (861 ff.); der Autor ist nicht identifiziert. Auch wenn Rameaus Name nicht erwähnt wird, entspricht doch die Beschreibung eines hypothetischen Stücks Ballettmusik, das in dem Aufsatz kritisiert wird, dem Eindruck, den Rameaus Musik auf viele Zuhörer machte. Der Kritiker beklagt, daß die Musik keine Melodien habe, daß sie gezwungen, mühsam, unnatürlich, ausdruckslos sei, ohne den belebenden Geist des Genies und ohne Beziehung zu dem Tanz, den sie begleite. Sie sei voller Dissonanzen, Wiederholungen weniger Noten während einer langen Zeitspanne, voller plötzlicher Modulationen und Taktwechsel – „barock":

... il est vrai que cet Air n'avoit point de chant, et dans cette Musique contrainte et si pénible à composer, rien ne couloit de source, nul génie ne les animoit, ils fuioient la nature et le sentiment, l'art n'auroit dû servir qu'à chercher l'un et l'autre pour les orner et les mettre dans leur plus beau jour ... la Musique n'avoit de raport à la Danse que par le mouvement plus ou moins vif, point de pensée par conséquent, point d'expression; on parcouroit tous les tours avec rapidité, les dissonances prodiguées sans cesse; quelquefois on s'obstinoit à rebattre deux Notes pendant un quart d'heure, beaucoup de bruit, force fredons; et lorsque par hazard il se rencontroit deux mesures qui pouvoient faire un Chant agréable, l'on changeoit bien vîte de ton, de mode et de mesure, toujours de la tristesse au lieu de tendresse, le singulier étoit du barocque, la fureur du tintamare; au lieu de gayeté, du turbulant, et jamais de gentillesse, ni rien qui peut aller au coeur ... (867 ff.).

Hier ist barocque ein Substantiv und bezeichnet einen besonderen, objektiven Charakter, der der Musik eine einzigartige, sonderbare und ungewöhnliche Art verleiht. Einige andere, derselben Musik zugeordneten Eigenschaften – Dissonanz, Lärm, Melodielosigkeit, Raserei, Wechselhaftigkeit, Unruhe – definieren hier nicht den Begriff barock, wurden aber mit ihm identifiziert. Die hier beschriebene Musik stammt, wie gesagt, nicht von Rameau, sondern gehört zu einem imaginären Ballett, das von Venus bestellt ist nach dem Vorbild des Balletts, das Psyches Tochter ihren Eltern darbot: Entzückt von der Einheit des Ausdrucks von Musik und Tanz (eine Allegorie auf die Musik von Lully) – sie waren so zueinander passend und fließend, daß „Natur" beide gemacht zu haben schien –, wollte es Venus mit einem so bezaubernden Schauspiel nicht nur aufnehmen, sondern es sogar übertreffen. Aber statt an Komponisten wandte sie sich an Emporkömmlinge und Geometer, und das Ergebnis waren Musik und Tanz von der oben beschriebenen Art, die weit entfernt waren von Natur und dem Vorbild von Psyches Tochter.

Rameau bildete auch in den folgenden Jahren die Zielscheibe für das Attribut „barock". J.-B. Rousseau berichtet in einem Brüsseler Brief vom 17.11.1739 an L. Racine, daß er von Rameaus Oper *Dardanus* zu einer lyrisch-komischen Ode angeregt wurde, von der er ihm eine Strophe schickt:

Lettres sur différents sujets de la littérature (Genf 1750): Distillateurs d'accords baroques / Dont tant d'idiots sont férus / Chez les Thraces et les Uscoques / Portez vos opéras bourrus. / Malgré votre art hétérogène, / Lulli de la lyrique scène / Est toujours l'unique soutien. / Fuyez, laissez-lui son partage, / Et n'écorchez pas davantage / Les oreilles des gens de bien (ed. P. Bonnefon, *Correspondance de J. B. Rousseau et de Brossette*, Paris 1911, II, 280 f., zit. nach W. Leiner, *J.-B. et J.-J. Rousseau et les ‚Distillateurs d'accords baroques'*, Studi francesi XV, 1971, 83); die besagte Strophe wurde auch von Voltaire in seinem *Catalogue de la plupart des écrivains frç.* in *Le Siècle de Louis XIV* (Bln 1751) veröffentlicht (Oeuvres historiques, Paris 1957, 1177).

Auch hier wird Rameaus Kunst für unangemessen und fremd gehalten, besonders in ihrer „barocken" Harmonik, die die Ohren der Hörer verletze, und seine Opern gelten als unkultiviert im Vergleich zu denen von Lully.

Einige Merkmale, die in diesen Zitaten mit Musik in Verbindung gebracht sind, die als „barock" oder am „Barocken" teilhabend gekennzeichnet wird, verbindet N. A. Pluche zu einer Definition einer „musique Barroque" und stellt dieser eine „musique Chantante" gegenüber. Die letztere ahmt die natürlichen Töne der menschlichen Stimme nach und bewegt den Menschen ohne übermäßiges Raffinement. Dagegen zielt „musique Barroque" darauf ab, den Hörer durch Kühnheit und Geschwindigkeit der Töne in Erstaunen zu versetzen. In der Erkenntnis, daß es keinen Sinn mehr habe, den franz. und den ital. „Geschmack" gegeneinander auszuspielen, da es bei beiden wahrhaft hinreißende Schönheiten gebe, schlägt Pluche vor, besser zwei Arten von Musik zu unterscheiden, die beiderseits der Alpen ihre Parteigänger habe:

Spectacle de la nature VII ([1746] 1770): L'une prend son chant dans les sons naturels de notre gosier, & dans les accens de la voix humaine, qui parle pour occuper les autres de ce qui nous touche; toujours sans grimace; toujours sans efforts; presque sans art. Nous la nommerons *la musique Chantante.* L'autre veut surprendre par la hardiesse des sons & passer pour chanter en mesurant des vitesses & du bruit: nous la nommerons *la musique Barroque* (128).

*

Exkurs: Pluche war geneigt, einen großen Teil der Musik seiner Zeit als „barock" abzutun, besonders Instrumentalmusik und Musik auf weltliche Texte. Er fand, daß die Dichotomie baroque – chantante auch die ausführenden Musiker einteile. Zwei Direktoren von öffentlichen Konzerten veranschaulichten die beiden Gruppen: J.-P. Guignon, der bemüht war, die Hörer von Langeweile zu befreien, unterhielt und erstaunte sie mit der Behendigkeit seines Bogens und einer bewundernswerten Leichtigkeit. Der um 26 Jahre ältere J.-J.-B. Anet dagegen rührte und entzückte den Hörer und wünschte sich den Instrumentalklang „zusammenhängend, getragen, vollklingend, leidenschaftlich und übereinstimmend mit den Akzenten der menschlichen

Stimme, von der sie nur die Nachahmung und Stütze ist, so wie die Stimme selbst nur die Nachahmung des Gedankens und des Gefühls ist":

Pluche, *op. cit.*: Il exige dans cette vûe que le son instrumental soit suivi, soutenu, moelleux, passionné & conforme aux accens de la voix humaine, dont il n'est que l'imitation & l'appui, comme la voix elle-même est l'imitation de la pensée & du sentiment (104).

Anet hatte nicht den Ehrgeiz, alle Schwierigkeiten zu bewältigen, da dies bedeutete, „dem Meeresboden mühsam einige barocke Perlen zu entreißen, während doch auf der Erdoberfläche Diamanten gefunden werden könnten" („aller arracher péniblement quelques perles baroques au fond de la mer; pendant qu'on peut trouver des diamans à la surface des terres", 103). Pluche bewies an dieser Stelle, daß er die Etymologie des Wortes barock kannte, das er bewußt mit einer neuen Bedeutung versah. Die engl. und dtsch. Übersetzer von Pluche waren von dem Ausdruck verwirrt. Denn Fr. W. Marpurg übersetzte ihn mit „ungestallt", wo er sich auf Perlen, und mit „schallend", wo er sich auf Musik bezieht (*Historisch-kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik*, Bln 1754-78, I, 556 bzw. II, 167). Der anon. engl. Übersetzer gab das Wort in beiden Zusammenhängen einfach mit „rough" wieder (*Spectacle de la Nature: or Nature Display'd* VII, [4]London 1763, 62, bzw. 77).

*

Fast als hätte er jeweils ein Blatt aus dem anon. Brief im Mercure de France und aus dem *Spectacle de la nature* genommen, bezieht J.-J. Rousseau die meisten ihrer Bestimmungen in seine berühmte Definition ein:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Baroque*: Une Musique *Baroque* est celle dont l'Harmonie est confuse, chargée de Modulations & Dissonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint. – Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

Rousseaus Etymologie braucht – als abwegig – nicht ernst genommen zu werden, doch erfaßt die Definition selbst geschickt, welche Bedeutung „barock" als mus. Terminus inzwischen erlangt hat: Musik von verworrener Harmonie, überladen mit Modulationen und Dissonanzen, unnatürlich und verdreht in Melodie und Rhythmus.

In mus. Zusammenhang gebraucht Ch. de Brosses den Terminus nur einmal in Hinsicht auf das ital. Rezitativ und bemerkt, daß dieses denjenigen mißfällt, die mit ihm nicht vertraut sind; auch er selbst habe eine Weile gebraucht, um sich daran zu gewöhnen:

Brief an M. de Maleteste, in: *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, hg. von M. R. Colomb (Paris 1836): J'admirais au commencement, comment il peut être à la fois si baroque et si monotone (II, 379).

Er findet das ital. Rezitativ einfacher und weniger sanglich als das franz.: „eine einfache skandierte Rezitation im Geschmack jener [Rezitation] von tragischen Schauspielern, die beim Deklamieren singen" („une simple récitation scandée dans le goût de celles de ces acteurs tragiques qui chantent en déclamant", ibid.); doch fügt er hinzu: „ja ich spüre bereits, daß gewisse gut ausgearbeitete Stellen mir zu gefallen beginnen" („je sens même déjà que certains endroits bien travaillés commencent à me plaire", ibid.).

*

Exkurs: De Brosses schätzt besonders die „récitatifs obligés" (mit Orchesterpassagen alternierende Rezitative) von Jommelli wegen der Kraft ihrer Deklamation sowie der harmonischen Vielfalt und Erhabenheit der Begleitung. Obwohl er Lully und die franz. Bühne bewundert, ist er doch recht angetan von den Opern Vincis, Pergolesis, Bernasconis, Scarlattis und Jommellis, besonders von ihren Arien. Was genau er mit „baroque" meint, ist unklar; aber es muß irgendwie das Gegenteil von monoton sein. Vielleicht erschien ihm das ital. Rezitativ zunächst als Karikatur von gesprochener Deklamation, als eine Nachahmung von Rede in Musik, die über die Grenze des Gesangs hinaus getrieben ist und daher übertrieben oder „barock" scheint.

*

Der Terminus barock wird in der Musikkritik über die Jahrhundertmitte hinaus sporadisch verwendet. In Grimms *Le petit prophète de Boemischbroda* (1753), Cap. 15, sendet der Prophet der dahinsiechenden Académie de Musique den Komponisten Rameau, der das Publikum mit dem Feuer und der Gewalt seiner Harmonik und seiner Ideenfülle in Staunen setzt. Allerdings war die erste Reaktion des Publikums negativ; man nannte seine Harmonien „barock", während man bei anderen als „einfach" lobte, was in Wirklichkeit flach war. Schließlich aber kam man dazu, Rameau zu schätzen und ihn als unersetzlich zu betrachten:

Et ils appelleront baroque ce qui est harmonieux, comme ils appellent simple ce qui est plat. Et quand ils t'auront appelé barbare pendant quinze ans, ils ne pourront plus se passer de la musique, car elle aura ouvert leur oreille (ed. M. Torneux, *Correspondance litteraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.*, Paris 1882, XVI, 328).

Nun, da Rameau die Ohren des Publikums für die neuen Klänge geöffnet hatte, waren seine barocken Akkorde nicht länger dissonant, sondern harmonisch.

Im selben Jahr gebraucht J.-J. Rousseau den Terminus in seiner *Lettre sur la musique frç.* (1753):

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les nations neutres confirment unanimement leur jugement sur ce point; de notre côté, nous accusons la leur d'etre bizarre et baroque (Oeuvres complètes, Paris 1826, XIV, 22).

Wie Rousseau dazu kommt, zu behaupten, die Franzosen bezeichneten die ital. Musik als „barock", ist rätselhaft, da der einzige derartige Vorwurf in der Literatur der von de Brosses ist, dessen *Lettres* ... (vgl. oben) noch nicht veröffentlicht waren. Die in den Concerts spirituels gehörte ital. Musik (Tartini, Vivaldi und andere) „barock" zu nennen, ist wahrscheinlich ein Klischee; und dies wird bestätigt in einer anon. *Dissertation sur la musique frç. et ital. par M. l'A*** P********* (Amsterdam 1754, dem Abbé Cl. M. Pellegrin zugeschrieben; Faks. in D. Launay, *La Querelle des bouffons*, Genf 1973, III, 1669-1729). Der Autor beklagt den Verfall der Musik in Italien nach Carissimi und Corelli, also nach den Zeitgenossen von Lully, und wünscht, daß die modernen Italiener dereinst das gänzlich aus „Schwierigkeiten" bestehende „Barocke" erschöpft haben und den geschmackvollen und sanglichen Vorbildern der franz. Musik folgen mögen:

mais depuis que les Ultramontains ont cru que la beauté de la Musique ne consistoit que dans la seule difficulté nous devons les abandonner & esperer qu'ayant épuisé le barroque, ils viendront à nous qui avons en partage le bon goût, la moderation dans la vivacite, & le beau chant (4).

Pellegrin, selbst Komponist, kritisiert die Übertreibungen von Tonumfang und Geschwindigkeit in Vokal- wie Instrumentalmusik sowie die unmus. Eigenschaften des ital. Rezitativs und drängt die franz. Komponisten, diese „barocken" Eigenschaften nicht nachzuahmen. Franz. und ital. Musik zu vermählen, ergäbe eine Mischung, die „barroque du goût & d'harmonie, semblable au langage d'un Allemand, lorsqu'il veut parler le François" (10) wäre; selbst ital. Kritiker wie Muratori, Gravina und Riccoboni klagten über die Raserei der ital. Fugen, über ihre Opern und über die Neigung, natürliche Schönheit in der Musik wie in der Malerei durch das „Barocke" zu ersetzen:

Si *Muratory*, Auteur Ultramontain, reproche aux Maitres de sa nation leurs fougues effrénées, & leurs ennuyeux opera; si *Gravina* compare la Musique Italienne à ces peintures, où l'on ne trouve aucune imitation de la nature, mais la seule vivacité; si *Riccobony* dit qu'elle n'est plus que bizarre, & qu'on a fait succeder au beau naturel le barroque, les François doivent-ils la louër, encore moins l'imiter? (12).

Boyé gebraucht in dem Essay *L'expression mus. mise au rang des chimères* (Amsterdam u. Paris 1779) „barock" in nochmals anderer Weise. Er besteht darauf, daß man, um Musik beurteilen oder selbst genießen zu können, ein natürliches Feingefühl für sie besitzen müsse und überdies ein bestimmtes Maß an erworbenem Wissen. Der Hörer müsse in der Lage sein zu unterscheiden, ob ein Stück gelehrt oder gewöhnlich ist, ob die Übergänge gelungen sind, ob die Bewegung für jede Partie eines Chors oder einer Sinfonie paßt, ob die Fugen gut ausgearbeitet sind und ob der melodische Stil „barock" oder „gefällig" ist („si le style d'un air est baroque ou agréable", 41). Hier scheint „barock" gleichbedeutend mit unangenehm, oder wenigstens seltsam, zu sein.
In der Bedeutung unregelmäßig, bizarr und extravagant wird der Ausdruck barock in der Musikkritik noch während des ganzen 18. und frühen 19. Jh. sporadisch gebraucht, ohne zu einer allgemeiner gefaßten und positiven Stilbezeichnung zu werden. Einige wenige Belege mögen die Kontinuität dieser Bedeutungstradition veranschaulichen:
Ch. Burney hat das Wort wohl zuerst in Deutschland gehört; er zitiert nämlich Hasses Charakterisierung von Fr. Durante als „not only dry, but baroque" und erläutert letzteren Ausdruck (durchaus nicht treffend) mit „that is, coarse, and uncouth" (*Present State of Music in Germany*, London 1755, in: *Dr Burney's Mus. Tours in Europe*, ed. P. A. Scholes, London 1959, II, 119; übers. als *C. Burney's d. Music Doctors Tagebuch seiner Mus. Reisen*, Hbg 1773, II, 260: „welcher nicht allein trocken, sondern auch *baroque* gewesen").
J. L. Geoffroy beklagt, daß die großen Arien in Mozarts *Don Giovanni* kalt seien und gewisse Passagen barock und schwierig („inaccessibles à la voix humaine ... plutôt baroque et difficile qu'originale"); Mozarts Talent sei auf „les petits airs" beschränkt gewesen (*Journal de débats*, 15.10. 1811, 3 f., u. 17.10.1811, 4; zit. nach Mueller 1953/54, 422). P. Scudo nennt Wagners „Lied an den Abendstern" in *Tannhäuser* „un chant monotone et baroque" (*L'Année mus.*, Paris 1861, 140; zit. nach Mueller, 422); und J. Chr. Lobe charakterisiert Beethovens Spätwerke als „ein gewisses barockes Abbrechen und selbst ein unerwartetes, dem Gefühl keineswegs immer entsprechendes Hineingreifen fremdartiger, störender Elemente" (*Mus. Briefe ... eines Wohlbekannten*, Lpz. [1852] [2]1860, 196), ja es finde sich schon in *Fidelio* „hier und da ein barocker oder reizloser Gedanke" (210).
Unterdessen paraphrasieren die mus. Lexika weiterhin Rousseaus Definition von „musique baroque", so KochL (1802), Castil-BlazeD (1825), SchillingE (1835) und MendelL (1870). Typisch ist der Art. *Barock* im BernsdorfL (1856):

In Werken der Tonkunst äußert sich das Barocke durch seltsame Tonverbindungen und Akkordkombinationen, durch fremdartige Modulationen und contrastirende Rhythmen usw. Barock zu sein ohne Noth ist leider ein häufiges Vorkommniß bei Tonstücken unserer Zeit; die Barockerie wird für Genialität angesehen, und meist versteckt sich Gedankenarmuth und Unwissenheit hinter der Seltsamkeit.

In allen Belegen dieses Abschnitts behält der Terminus barock seine Grundbedeutung seltsam und bizarr. Nur während einer kurzen Spanne in der Mitte des 18. Jh. diente er in diesem Sinne zur Beschreibung eines mus. Stils, eines Stils freilich, der von denen, die sich des Terminus barock bedienten, abgelehnt wurde.

(2) Seit der Mitte des 18. Jh. ist der Ausdruck barock auch IN BEZUG AUF DIE BILDENDEN KÜNSTE häufig belegt. Zugleich die berühmteste und kennzeichnendste derartige Anwendung des Terminus ist die bei de Brosses um 1755. In Brief 41 an M. de Quintin, einem Bericht über seinen Romaufenthalt kritisiert de Brosses einige (neue) Ergänzungen am Palazzo Pamphili (heute als Palazzo Doria-Pamphili bekannt):

On a fait, depuis peu, de nouvelles constructions au palais Pamfili, avec essai d'un ordre nouveau, orné de fleurs de lis et de têtes de coqs, d'un goût qu'on a cru galant, qui n'est néanmoins que tirant sur le goût gothique, s'il n'est encore plus barbare ... Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de mode, nous redonnons dans le goût gothique, que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées, et recontournées comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré; que nos ornements deviennent du dernier baroque: cela est vrai. Mais cela est plus excusable, ou peut-être même plus convenable dans ces petites choses, si cette manière n'avait rien d'outré; car je ne prétends pas excuser ce ridicule baroque et le travers de nos cartouches d'ornements; le goût gothique étant petit, délicat et détaillé, peut convenir aux petits objets, et jamais aux grands (II, 117 f.).

Hier ist „barock" gleichbedeutend mit „gothischer Geschmack" – die Neigung zu detaillierter Verzierung, Schnörkeln und Zierleisten, was de Brosses an Tischgerät und Goldkästchen erträglicher findet als im großen Maßstab eines Palastes.
Möglicherweise unter dem Einfluß von de Brosses, dessen *Lettres* handschriftlich zirkulierten, bestimmt A. Chr. Quatremère de Quincy den Begriff barock im architektonischen Sprachgebrauch. Auch für ihn

bedeutet „barock" äußerst bizarr, lächerlich im Übermaß; und er führt Borromini als Hauptbeispiel für Bizarrerie an sowie den Guarini der Santo-Sudario-Kapelle in der Turiner Kathedrale San Giovanni Battista als Meister des Barocken:

Art. *Baroque*, in: *Encyclopédie méthodique. Architecture* I (Paris 1788): BAROQUE, adj. Le *baroque*, en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le rafinement, ou, s'il étoit possible de le dire, l'abus. Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le *baroque* l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif (210).

Das Wort barock ist auch in Deutschland in Mode, besonders im Ausdruck goût baroque. 1747 schreibt F. A. Krubsacius mit gewisser Bewunderung für den Berliner Maler Nahls, der maßvoll im Gebrauch des Ornaments ist:

Betrachtungen über d. wahren Geschmack d. Alten in d. Baukunst, u. über desselben Verfall in neuern Zeiten, in: *Neuer Büchersaal d. schönen Wiss. u. freyen Künste* IV/5: ... als welcher zwar das wilde und muschelförmige beybehalten, dasselbe aber jederzeit mit einer solchen Mässigung angebracht; dass er mit wenigem viel verzieret, und die Ernsthaftigkeit mit dem Schmucke glücklich zu vereinigen gewusst, so dass sein Geschmack vor allen übrigen der wahre *Gout baroque* genennet zu werden verdienet (420; zit. nach Kurz 1960, 439).

Der Ausdruck goût baroque wird oft übersetzt mit „barockscher Geschmack". Einen höchst wichtigen Beleg bietet J. J. Winckelmann, denn er gibt sowohl eine Definition als auch eine Wortableitung:

Sendschreiben über d. Gedanken von d. Nachahmung d. griech. Werke (1756): die heutigen Künstler ... gingen von der ängstlichen Zwillingsform ... ab, und überliessen den Theilen ihrer Verzierungen, sich zusammen zu fügen ... Man gab dieser Art zu arbeiten die Benennung des Barrockgeschmacks, vermuthlich von einem Worte (Menage, Diction, Etymol. v. Barroque), welches gebrauchet wird bei Perlen und Zähnen, die von ungleicher Größe sind (*Sämtliche Werke*, Donaueschingen 1825-29, I, 104; zit. nach Kurz, 440);
vgl. auch Fr. W. Zachariä (1754), *Der Phaeton* IV, v. 17 (in: *Poetische Schriften*, 1763, I, 314) und *Verwandlungen* I (ibid., I, 170), sowie zu diesen Zitaten Kurz, 440;
vgl. auch J. W. von Goethe, *Dichtung u. Wahrheit* II, 8. Buch (1811): So war auch das erste, was er [sc. Oeser] uns empfahl und worauf er immer wieder zurückkam, die Einfalt in allem, was Kunst und Handwerk vereint hervorzubringen berufen sind. Als ein abgesagter Feind des Schnörkel- und Muschelwesens und des ganzen barocken Geschmacks zeigte er uns dergleichen in Kupfer gestochne und gezeichnete alte Muster im Gegensatz mit besseren Verzierungen und einfacheren Formen der Möbel sowohl als anderer Zimmerumgebungen ... (Hamburger Ausg. IX[8], München 1978, 309).

In Italien erscheint der Terminus barock kaum, bis F. Milizia ihn im Sinne des höchsten Grades von Bizarrem und eines Übermaßes an Lächerlichem erläutert:

Dizionario delle belle arti del disegno (1797): BAROCCO è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo. Il Borromini diede in deliri, ma il Guarini, il Pozzi, il Marchione nella sagrestia di s. Pietro ec. in *barocco* (*Opere complete*, Bologna 1827, II).

In einem früheren Werk, in dem er das Wort nicht gebraucht, vergleicht Milizia die Architektur Borrominis mit der Dichtkunst Marinos und beklagt, daß es bei Guarini niemals eine gerade Linie gebe. Milizia übernahm den Terminus offensichtlich von Quatremère de Quincy (vgl. oben).

III. Seit der Mitte des 19. Jh. wird der Ausdruck Barock als EPOCHENBEZEICHNUNG gebraucht.

(1) Der Übergang zu diesem Gebrauch, der zunächst INNERHALB DER KUNSTGESCHICHTSSCHREIBUNG stattfand, vollzog sich mit den Schriften von J. Burckhardt. In einer Ergänzung zur 2. Auflage von Kuglers *Handbuch d. Kunstgesch.* (1848) erklärt er, aus Raummangel nicht alle Nuancen der Architekturstile des 17. und 18. Jh. behandeln zu können, „welche man als spanischen Barockstyl, als Jesuitenstyl, als Kapuzinerstyl u.s.w. zu bezeichnen angefangen hat" (686). In seinem eigenen Handbuch der Architektur, Skulptur und Malerei, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß d. Kunstwerke Italiens* (1855), bezeichnet Burckhardt jedoch den Architekturstil, der auf die Hochrenaissance folgt, von um 1580 bis zum neuen Klassizismus der Mitte des 18. Jh., als „Barockstyl" und bezieht in diese Kategorie den „Jesuitenstyl" ein (2. Aufl., ed. A. von Zahn, Lpz. 1869, 364-94). Burckhardt verteidigt die „Physiognomie" dieses Stils als „gar nicht so interesselos, wie man wohl glaubt" (365). Doch obschon er den Stil und seine konkreten Hervorbringungen anerkennend beschreibt, bleibt eine Spur der abschätzigen Bedeutung des Worts erhalten, denn er ist der Meinung, daß die Barock-Architektur die gleiche Sprache spreche wie die der Renaissance, nur mit einem „verwilderten Dialekt" (366), und spöttelt über ihre Vervielfachung der Säulen, Vertiefung der Perspektive, irrationalen Kurven, fantastischen Türme und malerischen Dekorationen.
Andere Kunsthistoriker übernehmen von Burckhardt das Wort Barock als Stilkategorie, wobei besonders K. Baedeker sie in seinen Italienführern popularisiert.
Fr. Nietzsche, ein jüngerer Kollege Burckhardts an der Basler Universität, äußert die Ansicht, daß eine barocke Phase den Niedergang großer Kunst begleite, welche absinke in Rhetorik und Theatralik; er begreift dies als immer wiederkehrende Erscheinung und spricht sogar von Barockstil in den griech. Dithyramben (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878, *Werke* [1903–19] III, 72, 76-78, XI, 105).
Obwohl auch H. Wölfflin den Barockstil als Abkehr vom klassischen Gleichgewicht der Renaissance betrachtet, wertet er dies nicht mehr negativ, sondern untersucht es neutral und objektiv (*Renaissance u. Barock*, 1888). Tatsächlich erscheint ihm Berninis Reaktion auf den akademischen Klassizismus der späten Renaissance als gesund und vital, und er tituliert Michelangelo Buonarotti als Vater des Barock. Wölfflin ist sich im Unklaren über die Ableitung des Wortes und die Weise, wie es Eingang in die Kunstkritik gefunden hat. Er kennt die Briefe von de Brosses offenbar nicht und zitiert keinen Beleg vor Quatremère de Quincy.
Wölfflin verfährt vergleichsweise höchst spezifisch und systematisch. Er charakterisiert die Barockarchitektur unter verschiedenen Gesichtspunkten: Sie ist pittoresk oder malerisch, erweckt den Anschein von

Bewegung, von freien Linien, die in einem belebten Spiel von Licht und Schatten zerfließen, und verstößt gelegentlich gegen die Gesetze der Konstruktion. Einzelne Teile eines Gebäudes treten eher in den Raum, als daß sie von Konturen gehalten wären. Das Gleichgewicht der Massen ist durch eine Verlagerung des Schwerpunkts aus der Mitte gestört. Es wird nicht mehr die der Renaissance eigene Heiterkeit ausgedrückt, sondern Erregung, Ekstase, Rausch; die fröhliche Leichtigkeit und Elastizität ist vergangen, und die Gebäude werden schwer und niederdrükkend.

Wölfflin hält den ital. Barock für verwandt mit dem eigenen Zeitgeist und vergleicht seine Emotionalität mit der von Wagner im Sinne der Formel „Ertrinken – versinken – unbewußt – höchste Lust". Aber da er sich des Anachronismus bewußt wird, gibt er diesen Standpunkt auf, um vorzuschlagen, daß vielleicht Palestrina ein besseres Gegenstück wäre, wie vergleichende Stiluntersuchungen einst – so hofft er – dartun werden. Der Barock könne als Fortschritt für die Musik gelten, die von Natur aus ungeformte Gefühle ausdrücke; demgemäß stelle die Unterdrückung des immer wiederkehrenden Abtakts – was A. W. Ambros als „Latenz des Taktes" beschreibt – einen Fortschritt dar, während ähnliche Tendenzen in der Architektur zu ihrer Auflösung führen (Wölfflin zitiert hier Ambros, *Gesch. d. Musik* IV, 3. Auflage, bearbeitet von H. Leichtentritt, Lpz. 1909, 66). Ambros selbst kennt zwar den Terminus barock, gebraucht ihn aber nur mit Bezug auf die bildenden Künste des 17. Jh., das „sich in der Bildnerei und Architektur bereits ins wildeste Barrocco verlaufen" hatte (286).

(2) Später, in *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (München 1915), entwickelt Wölfflin seinen Barockbegriff dahingehend, daß er Prinzipien einschließt, die auf jegliche Periode anwendbar sind. Diese Prinzipien übernimmt C. Sachs, um mit ihrer Hilfe den mus. Barockstil zu definieren (*Barockmusik*, JbP XXVI, 1919), wodurch Barock zu einer Epochenbezeichnung auch IN DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG wird.

Die fünf Charakteristika, die Wölfflin aufweist, können, wie Sachs zeigt, auf die Musik der Barockperiode übertragen werden: die Unterdrückung der Linie zugunsten des Malerischen entspricht der Überwältigung der Melodie durch Verzierung und Variation; die Technik der Barockmaler, Personen sowohl im Vordergrund als auch weiter im Hintergrund zu placieren – während in der Renaissance nur eine Bildebene besteht –, ist der Tiefe analog, die dadurch entsteht, daß die Solostimme gegen den Baß und seine Harmonie gesetzt wird; die Verschiebung von der geschlossenen Form der Renaissance zur offenen der Barockkunst hat ihre Parallele in der Verdrängung der durch Arsis und Thesis beherrschten Rhythmik durch die natürliche Deklamation der Sprache; Klarheit wird zugunsten von Dunkelheit vermieden; Vielfältigkeit macht der Einheitlichkeit Platz, einem Harmonisieren und Ausbalancieren entgegengesetzter Kräfte, so in der Instrumentation oder in der Dacapo-Arie.

Sachs' Bemühungen um einen Stilsynchronismus in den Künsten werden aus zahlreichen Gründen angefochten. A. Della Corte, der von der Ästhetik Benedetto Croces ausgeht, erhebt Einwände gegen den Gebrauch des Wortes barock für die gesamte Periode, da nur gewisse Elemente der Musik des 17. Jh. der Konnotation extravagant entsprächen, nämlich der monumentale oder kolossale vielchörige Stil Benevolis, der die Renaissance-Polyphonie „barockisiert" habe, oder die gewundenen Wendungen des späten Madrigals (*Il barocco e la musica*, Rass. mus. VI, 1933, 253-66); übrigens könnten Wölfflins Begriffe auch umgekehrt angewandt werden: die Monodie könnte als linear erscheinen und die Da-capo-Arie als geschlossene Form, was diese Musik eher mit der Renaissance als mit dem Barock verbinden würde.

Th. Kroyer vermeidet Wölfflins weitreichende Verallgemeinerungen und versucht, die Befunde der Kunstkritik in vorsichtigeren Begriffen und spezifisch mus. Erscheinungen anzuwenden (*Zw. Renaissance u. Barock*, JbP XXXIV, 1927, 45-54). Er erkennt jedoch an, daß der Geist des Zeitalters den Stil bedinge. Um die Krisen der Liebe oder des Lebens und des Todes auszudrücken, mußten die Musiker die Renaissance-Ideale von Gleichgewicht und Schönheit überschreiten, den überdrehten konzertierenden Stil annehmen und extravagante, bizarre und kapriziöse Effekte suchen. Kroyer nimmt Palestrina von dieser Bewegung aus, neigt aber dazu, Lasso und die Madrigalisten als Vorläufer zu betrachten.

R. Haas widmet Wölfflins Kategorien einen umfassenden Kommentar, in dem er versucht, sie kritischer als Sachs auf mus. Trends anzuwenden (*Die Musik d. Barocks*, Potsdam 1928). Obwohl er wie Sachs davon überzeugt ist, daß die mus. Entwicklungen parallel zu denen der bildenden Künste verlaufen, hält er es für unnötig, die Musikgeschichte deren Epochengliederung anzupassen, da er kein Datum vor 1594, dem Todesjahr Palestrinas und Lassos, als Beginn des Barocks rechtfertigen kann, während die Kunsthistoriker diesen auf das Todesjahr Michelangelos, 1564, verlegen. Dennoch akzeptiert er eine Einheit der Epoche, welche in gesellschaftlichen, geistigen, kulturellen und mus. Erscheinungen erkannt werden könne. P. H. Lang vertritt eine ähnliche Sicht der Dinge (*Music in the Western Civilization*, New York 1941), hört aber nicht auf, den Begriff Barock kritisch zu analysieren, den er gleichwohl im Engl. geläufig gemacht hat.

Währenddessen vermeiden andere Historiker den Terminus. H. Riemann nennt die Epoche Generalbaß-Zeitalter (*Hdb. d. Musikgesch.* II/2, Lpz. 1911); und G. Adler spricht einfach von der „Dritten Stilepoche" (*Hdb. d. Musikgesch.*, Ffm. 1924); allerdings enthält das Kapitel „Dritte Stilepoche" ein Unterkapitel „Die Hochmeister des musikalischen Barockstils" von A. Schering (611 ff.).

Für M. Bukofzer (*Allegory in Baroque Music*, Warburg Inst. Journal III, 1939-40, und *Music in the Baroque Era*, New York 1947) sind „Renaissance" und „Barock" – wie er im zuletzt zit. Buch schreibt – „convenient labels for periods which apply equally well to music history and other fields of civilization" (2). Aber er betrachtet die Verwendung der kunstgeschichtlichen Terminologie mit Skepsis:

The concepts of Wölfflin, the linear, closed form, etc., are abstractions distilled from the live development of art, indeed very useful abstractions, but so general in nature that they can be applied to all periods indiscriminately, although they were originally found in the comparison of renaissance and baroque (loc. cit.).

Bukofzer hebt auch hervor, daß gewisse Unterströmungen der Epoche nicht zum „Zeitgeist" passen und daß innere Widersprüche – Überbleibsel vorausgegangener Zeiten und Vorwegnahmen dessen, was folgen sollte – die stilistische Einheit stören. Dennoch verteidigt er die Vorstellung, daß die Musik dieser Zeit in Einklang mit den anderen Künsten ist und daß ihre Haupttendenzen mit der entsprechenden Entwicklung von Kunst und Literatur übereinstimmen; er ist überzeugt, daß dies anhand einer technischen Analyse besser gezeigt werden könne als durch den Rückgriff auf Abstraktionen.

Die franz. Sprache, die mit dem Wort barock eine abschätzige Wertung verbindet, kann lange Zeit nichts Positives mit „Barockem" konnotieren; erklärend weist N. Dufourcq 1961 auf den Widerspruch zu franz. Traditionen hin, der von dem Umstand herrühre, daß ein klassischer und kein barocker Geist die erste Hälfte des 17. Jh. in Frankreich beherrsche.

Im Bewußtsein dieser Bedingungen bietet S. Clercx beredte Argumente für eine Zulassung des Begriffs Barock, ohne aber ihre Überzeugung von einer autonomen Entwicklung der Musik aufzugeben. In der Musik finde das Barocke seine ideale Verkörperung: „C'est dans la musique, vraiment, que le Baroque trouve son incarnation idéale" (*Le baroque et la musique, essai d'esthétique mus.*, Brüssel 1948, 219).

Clercx bemüht sich geduldig um ein Verständnis des Barockbegriffes in den anderen Künsten, wie er von seinen Haupttheoretikern formuliert worden ist: Wölfflin, E. d'Ors (*Du Baroque*, Paris 1935), H. Focillon (*Vie des formes*, Paris ²1939) und A. Della Corte. Bei diesen wird offensichtlich, daß das „Barocke" eine Kunst der Bewegung, der Dynamik, der Erforschung des Raums und des Unendlichen, eine Kunst eher der Nachahmung als der Abstraktion, der erstaunenden Verwirrung und der Suche nach Kontrasten ist.

Aber auf bildende Künste und Literatur gegründete Theorien müssen sich nicht notwendigerweise auch für Musik eignen, die ihre eigenen Gesetze und eine unabhängige Entwicklung hat. Clercx fragt daher, was in der Musik des späten 16. und des 17. Jh. als barock identifiziert werden kann. Die Antwort ergibt sich aus der Beobachtung der mus. Tendenzen dieser Jahrhunderte: Auflösung der klassischen Polyphonie durch die Chromatik, die fließende und dissonanzenreiche Harmonik sowie das Aufspalten des Chorsatzes sind Beispiele für Barock. Überdies erlangt die Melodie Unabhängigkeit vom Chorsatz – wie eine Linie, die aus der Ebene in den Raum ausbricht –, eine Individualität, die es ihr erlaubt, alles auszudrükken und in jede Gattung einzudringen. Auch im Bereich des Rhythmus ist das Gleichgewicht gestört – und wieder durch das wortbeherrschte Madrigal –, indem einzelne Silben und Wörter betont und die Bewegungen zur Rührung oder Verblüffung der Hörer beschleunigt oder verlangsamt werden; dies führt zu einer Freiheit, die dann von Rezitativ und Arie übernommen wird und Eingang findet in Concerto und Sonata sowie in eine Vielfalt charakteristischer Bewegungsarten in den Tanztypen. Mus. Gattungen tendieren zu dramatischen, um in eine lebendige Handlung einbezogen zu werden: „La musique se fait force vitale, sans cesse mouvante, sans cesse en devenir, non plus image ou reflet mais signe" (Clercx 1948, 164). Götter und Menschen verbinden sich zu einem gemeinsamen Leben, in welchem der einfache Mythos zum Vorwand für überwältigende Leidenschaften wird und eine erdichtete Ariadne das Publikum zu Tränen rührt. Die Entwicklung neuer Gattungen wie Sonate und Konzert gehorcht dem Gesetz der Antithese, dem Prinzip der Vielpoligkeit, das sie belebt und ihre Einheit gewährleistet. Somit bleibt Clercx, obwohl sie eine autonome Bestimmung der Musik anstrebt, an die Kategorien gebunden, die von den Kunst- und Literaturhistorikern bereitgestellt sind.

Die wohl ausgeglichenste und objektivste Darstellung dessen, was der Terminus Barock in der Musikgeschichte zu leisten vermag, hat Fr. Blume in seinem Art. *Barock* in MGG I, 1949, 1275–1338 gegeben (engl. Übers. in: *Renaissance and Baroque Music. A comprehensive Survey*, New York 1967, 83–164). Er unterscheidet vier Wortverwendungen: erstens als Bezeichnung einer Stilepoche, die sich etwa vom Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jh. erstreckt; zweitens als Bezeichnung gewisser Eigenheiten eines Künstlers oder Werks, die als exzentrisch oder bizarr gelten, wie man beispielsweise von einer „barocken Gotik" in Ockeghems *Missa prolationum* sprechen könne; drittens als Beschreibung einer periodisch wiederkehrenden Erscheinung, wie etwa bei Focillon, für den „Barock" eine letzte Altersstufe eines jeden Stils ist; viertens als abwertend gemeinte Andeutung, daß etwas unnormal, exzentrisch oder übertrieben ist.

Blume selbst will den Terminus nur im Sinne eines stilgeschichtlichen Begriffs und als Epochenbezeichnung gebrauchen. Dabei strebt er keine Übereinstimmung äußerer Stilmerkmale mit solchen in den anderen Künsten an, nicht weil er die Existenz einer Gleichzeitigkeit bezweifelt, sondern aus folgendem Grund:

Echte Gleichzeitigkeit wird nicht dadurch nachgewiesen, daß irgendwelche äußeren Stilmerkmale der Malerei oder der Dichtung sich in Analogie zu denen der Musik bringen lassen. Den dekorativen Reichtum spätbarocker Architekturen mit der Ornamentik der Gesangskunst oder den agréments der Clavecin-Musik gleichzusetzen, bleibt ein vages Unterfangen, wenn sich nicht nachweisen läßt, daß beide das gleiche bedeuten, einem gleichartigen Äußerungsbedürfnis, einer gleichen Weise, sich selbst zu sehen, entspringen (1286).

Trotz seiner Unbestimmtheit ist die Verwendung eines Terminus wie Barock insofern von Vorteil, als sie die Isolierung der Musik in der Geschichte ihrer Technik zu überwinden helfen kann:

Hieraus ergibt sich, daß die Einführung des Begriffes „Barock" in die Musikgeschichte zwar nicht notwendig, aber zweckmäßig ist, nachdem durch den Vorantritt der kunstgeschichtlichen und literaturgeschichtlichen Forschung das

Wort mit dem Inhalt bestimmter Strömungen und Kräfte der Geistesgeschichte erfüllt worden ist (1289).

Blume übernimmt weniger als Clercx Kategorien aus den bildenden Künsten; er bestimmt den Barock beharrlich auf der Grundlage spezifisch musikhistorischer Erscheinungen, was aber Beziehungen zu außermus. Tatsachen nicht ausschließt. So sieht er den mus. Barock teilweise aus dem Zusammenbruch der autonomen mus. Gesetze der Renaissance entstehen, der bedingt ist durch äußere Vorbilder in Sprache und Handlung, die zwecks Darstellung des Textes nachgeahmt werden. Dies führt zur Aufnahme rhetorischer Züge in die Komposition. Desgleichen weckt der Humanismus das Bewußtsein für die Macht der Musik über die Leidenschaften und für Hilfsmittel wie Chromatik und die verschiedenen von der Klassik inspirierten Gattungen wie die tragédie lyrique. Die Haltung gegenüber der ererbten Kunst des Kontrapunkts ist eine Verbindung von Aneignung und Ablehnung, von stile antico und moderno, eine Zweideutigkeit, die für den Barock typisch ist. Hiermit geht ein Stilbewußtsein einher, das das Mischen und Übertragen von Stilen nicht ausschließt. Andere Feststellungen Blumes betreffen rein Technisches: die Konzentration des Interesses auf die Baßstimme, das Übergewicht der Außenstimmen, der Übergang vom tactus zum Takt und das konzertierende Prinzip als Grundlage für Formschemata. Auf dieser Basis unternimmt es Blume, den mus. Barock als ein Phänomen zu definieren, das auf eine bestimmte Zeitspanne begrenzt war.

*

Anhang: Keiner der hier behandelten modernen Kritiker und Theoretiker des mus. Barock beachtet die alte Verwendung des Wortes als mus.-kritischer Terminus. Macht das, was wir im 20. Jh. über die Wortverwendungen im 18. Jh. wissen, die Sicht der früheren Zeit zu einem Anachronismus? Sind die Äußerungen von Pluche, Rousseau, Pellegrin und anderen frühen Zeugen des Terminus mit denen der modernen Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker vereinbar?

1) Zunächst zur letzten Frage: De Brosses gebraucht den Terminus, um den Palazzo Doria-Pamphili zu beschreiben, der um 1690 nach einem Plan von Gabriele Valvassori gebaut worden ist. Seine abschätzigen Bemerkungen zielen aber hauptsächlich auf die späteren Ergänzungen („On a fait, depuis peu, de nouvelles constructions au palais Pamfili, avec essai d'un ordre nouveau"; vgl. vollständiges Zitat oben, II. (2)). Tatsächlich wurde die vom Architekten P. Ameli (manchmal fälschlich Amati genannt) geplante Fassade an der Via del Plebiscito 1744 vollendet. C. Gurlitt, der de Brosses offenbar nicht kennt, äußert sich ähnlich über den Palast, den er als „von so barocker Gestalt, wie keine zweite in Rom" beschreibt (*Gesch. d. Barockstiles, d. Rococo u. d. Klassicismus* I: *Gesch. d. Barockstiles in Italien*, Stuttgart 1887, 475 f.), aber bezüglich der Verzierungen, die er für spätere Hinzufügungen hält, ist auch er weniger tolerant:

Ueber diesen [sc. den toskanischen Säulen] erhebt sich ein geschlossenes, auffallend ungeschickt ... dekorirtes Obergeschoß mit in halbkreisförmigen Rinnen eingestellten korinthischen Säulen und flach profilirten, durch eine künstliche Perspektive nicht wirkungsvoller gemachten Bogenstellungen, sowie phantastisch geformten Fenstern (476).

Beide beschreiben anscheinend die Fassade am Corso und nicht die an der Via del Plebiscito (vgl. die Abbildungen in G. Chierici, *Il Palazzo ital.* III, 1957, 347-49). Für de Brosses sind die späteren Ergänzungen barock, für Gurlitt ist die ganze Fassade höchst barock und sind gewisse später hinzugefügte Details eine Übertreibung des Barocken.

2) Ähnlich beziehen die drei wichtigsten frühen musikbezogenen Zeugnisse – der satirische Brief im Mercure de France und die Definitionen von Pluche und Rousseau – den Ausdruck barock jeweils auf damals neue Musik, Musik, die man später wohl als hoch- oder spätbarock bezeichnet hätte. Der Mercure de France hebt dabei mißbilligend hervor, daß sich das betreffende Werk mit dem Vorbild Lullys nicht messen könne; letzterer wird also nicht als barock betrachtet. Im Gegensatz zu dieser rückschrittlichen Haltung beklagen Pluche und Rousseau die Übertreibungen eines Stils, der damals aus der Mode kommt; denn sie bevorzugen den neueren Stil. Der Lärm, die Geschwindigkeit und Kühnheit, die Ornamente und überraschenden Akkorde, die Pluche bemerkt, die wirre Harmonie und Modulationen, die Dissonanzen und die unnatürliche, schwierige Melodik und Rhythmik, auf die Rousseau hinweist, sind Eindrücke von einer Musik, für die sie wenig Sympathie haben. J. A. Scheibe rügt Bach aus ähnlichen Gründen – das „schwülstige und verworrene Wesen", die „durchaus unvernehmliche" Melodie, die mit zu viel „Kunst" und „Auszierungen" überladen ist, und die mangelnde Natürlichkeit und „Annehmlichkeit" (*Der critische Musikus*, Lpz. ²1745, 6. Stück, 14. 5. 1737, 62). Scheibe gebraucht den Ausdruck barock nicht, spiegelt aber ganz wie seine franz. Zeitgenossen die mangelnde Wertschätzung für einen Stil wider, den diese Generation nicht mehr anerkennen kann. Ihrer Ansicht nach greifen jene Komponisten auf Übertreibung, Verzerrung und Unregelmäßigkeit zurück, auf unnatürliche Melodik, um das Publikum zu gewissen Affekten zu bewegen. Wenn der franz. Hörer die von Guignon im Concert spirituel gespielte Musik extravagant findet, so weil es dem Komponisten und Hörer gelungen ist, eine ausgeprägte Gemütsbewegung zu vermitteln – einen überwältigenden Überschwang, eine ergreifende Klage, eine zarte Wärme –, die die Schutzwälle eines kühlen Franzosen von gutem Geschmack durchbricht. Diese Musik, die ihn mit Gefühl überfällt, ist schockierend und fremd, und dies um so mehr, wenn sie ohne Text ist. Wenn sie einen Text hat und dieser ital. ist, wirkt sie noch schockierender, denn der Grund für die außerordentlichen Effekte wird nicht verstanden. Sogar mit einem franz. Text wie in der Musik von Rameau rufen die unerwarteten Wendungen und Harmonien, die vom klassischen Idiom Lullys abweichen, noch Überraschung hervor. Die expressive Sprache dessen, was wir heute Barockmusik nennen, ist also letztlich ein Vokabular von Lizenzen von den strengen Regeln des Kontrapunkts, der Kompos. und des Schicklichen (eine weitere Erhellung dieser Ideen bei Cl. V. Palisca, *Baroque Music*, Englewood Cliffs, N. J. [1968] ²1981, 1-6). Es gibt also manche Berührungspunkte zwischen dem 18. Jh. und späteren Benutzern des Terminus.

3) Man muß daran erinnern, daß der Barock sich seiner Barockheit nicht bewußt ist. Erst beim Untergang dieses Stils konnten Pluche und Rousseau ohne großes Bedauern über seine schwindenden Qualitäten nachdenken und sie recht unfreundlich auflisten. Hierin unterscheidet sich der Terminus von „Renaissance"; denn die Künstler und Literaten der Renaissance sind sich einer Wiedergeburt bewußt – wenn freilich nicht des Wortes –, was schließlich der Epoche ihren Namen gab. Die „Romantik" ist gleichfalls eine Bewegung, die sich ihrer bewußt war. Aber Barock muß als ein Begriff gelten, der rückblickend einer Epoche auferlegt wurde, die selber stilbewußt ist, aber ihre künstlerische Stellung als eine Vielheit von Stilen bestimmt.

M. Scacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, Warschau 1649; engl Übers. in Palisca, *M. Scacchi's Defense of Modern Music (1649)*, in: *Words and Music ... in honor of A. T. Merrit*, hg. von L. Berman, Cambridge, Mass. 1972, 189-208), A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650, I/7, iii/5, 581-97) und J. Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, I/10, 68-93) bezeugen alle das Bewußtsein der Epoche

von ihrer Stilvielheit (vgl. E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Freiburg i. Br. 1926, R. Dammann, *Der Musikbegriff im dtsch. Barock*, Köln 1967, und Palisca, *The Genesis of Mattheson's Style Classification*, in: *New Mattheson Studies*, hg. von G. Buelow u. H. J. Marx, London 1983, 409-23). Je besser wir die Selbstanalysen dieser Epoche kennenlernen, desto vorsichtiger werden wir gegenüber den Formulierungen von Historikern und Kritikern des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jh. Unvermeidlich haben Rang und Ansehen von „Barock" als eines nützlichen Terminus in der wiss. Diskussion abgenommen und werden zweifellos weiter abnehmen.

*

Lit.: A. Della Corte, Il barocco e la musica, Rass. mus. VI, 1933; ders., Art. Barocco, in: La Musica, Enciclopedia storica I, Turin 1966; E. Schenk, Über Begriff u. Wesen d. mus. Barock, ZfMw XVII, 1935; R. Wellek, The Concept of Baroque in Literary Scholarship, Journal of Aesthetics and Art Criticism V, 1946-47, mit Postskript 1962 in: Concepts of Criticism, New Haven 1963; ders., Baroque in Literature, in: Dictionary of the History of Ideas I, New York 1968; Grande dicionário da língua portuguesa, Lissabon [10]1950; J. H. Mueller, Baroque – Is it Datum, Hypothesis, or Tautology? A Critique in Mus. Aesthetics, Journal of Aesthetics and Art Criticism XII, 1953-54; G. Getto, La polemica sul Barocco, in: Letteratura e critica nel tempo, Mailand 1954; S. Clercx, Le terme: Baroque. Sa signification. Son application à la musique, in: Les colloques de Wégimont IV, 1957; H. H. Eggebrecht, Barock als musikgesch. Epoche, in: Aus d. Welt d. Barock, Stuttgart 1957; G. Barblan, Il termine „Barocco" e la musica, in: Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglès I, Barcelona 1958-61; O. Kurz, Barocco: storia di una parola, Lettere ital. XII, 1960; L. Ronga, Un problema storiografico di moda: il barocco e la musica, in: L'esperienza storica della musica, Bari 1960; N. Dufourcq, Terminologia organistica, L'organo II, 1961; V.-L. Tapié, Le baroque, Paris 1961; Br. Migliorini, Etimologia e storia del termine „Barocco", in: Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini, Accademia nazionale dei Lincei CCCLIX, 1962; ders., Profili di parole, Florenz 1968; H. Lüdtke, Zur Wort- u. Begriffsgesch. von franz. *Baroque*, Romanische Forschungen LXXVII, 1965; Th. W. Adorno, Der mißbrauchte Barock, in: Ohne Leitbild, Ffm. 1967; R. Dammann, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967, [2]1984; Cl. V. Palisca, Baroque Music, Englewood Cliffs, N. J. 1968, [2]1981; ders., Art. Baroque, New GroveD II, London 1980; W. Dömling, Über d. Einfluß kunstwiss. Theorien auf d. Musiktheorie, Jb. d. Staatl. Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974; W. Barner, Nietzsches literarischer Barockbegriff, in: Der literarische Barockbegriff, Darmstadt 1975; Art. Baroque, Trésor de la langue frç., hg. von P. Imbs, Bd. IV, Paris 1975; T. A. Russel, Minuet, Scherzando, and Scherzo: The Dance Movement in Transition, 1781-1825, Diss. Univ. of North Carolina 1983, 267-78.

Übersetzung: Christiane Frobenius, Freiburg i. Br.

Claude V. Palisca, New Haven, Connecticut 1985

Basso continuo, Generalbaß, basse chiffrée

ital. basso continuato bzw. continuo (seit 1600 bzw. 1602), lat. bassus continuus (seit 1610), engl. th(o)rough base oder bass (H. Lawes, *A paraphrase upon the Psalmes of David... set to new tunes for private devotion & a thorow Base, for voice, or instr.*, London 1637), auch continuall base und continued bass (W. Child, *The first set of Psalmes of III voyces... with a continuall base either for the organ or theorbo*, London 1639; W. Porter, *Mottets of two voyces... with the continued bass or score*, London 1657), franz. basse-continue (C. Huygens, Brief vom 6. 3. 1638: „madrigales sans basse continue"; ed. Worp, Bd. II, 's-Gravenhagen 1913, 351), von ital. continuo, ununterbrochen, fortdauernd;
ital. basso generale (seit 1600), dtsch. Generalbaß (seit 1607), lat. bassus generalis (seit 1607), franz. basse générale (1632), von ital. generale, allgemein, umfassend, gesamt;
franz. basse chiffrée (seit 1705), dtsch. bezifferter Baß (seit 1731), ital. basso numerato (seit 1772) und cifrato (GianelliD, Venedig [3]1830, Art. *Basso cifrato*, Bd. II, 11), engl. figured bass (*Musica sacra being a choice collection... in three parts with a figured bass*, London 1774), von franz. chiffrer, beziffern;
zur Ableitung des ersten Begriffsbestandteils aus lat. bassus oder griech. βάσις (lat. fundamentum) → *Altus* I. (vgl. auch H. H. Eggebrecht, *Studien zur mus. Terminologie*, Wiesbaden [2]1968, 68 ff.). Eine Anlehnung an den griech. Wortstamm findet sich abgesehen vom engl. Ausdruck thorough base, der bis ins 19. Jh. hinein geläufig blieb, jedoch nur als Ausnahme: *Promptuarii musici...* I, hg. von A. Schadaeus (Straßburg 1611, Titelbl.): „Basis generalis ad organa musica accomodata"; O. Gibel, *Seminarium modulatoriae vocalis* ([Celle 1645] Bremen [2]1657, 161 u. passim): „Basis continua".

I. Basso continuo und basso generale kommen um 1600 als zunächst gleichwertige Bezeichnungen für eine BESONDERE ART VON BASSSTIMMEN auf.
(1) Sie benennen ursprünglich eine PAUSENLOSE UND DURCHGÄNGIG TIEFSTE STIMME ZU EINER MEHRSTIMMIGEN KOMPOSITION.
(2) In den Jahrzehnten um 1600 sind in Italien für derartige Stimmen REGIONAL UNTERSCHIEDLICHE BEZEICHNUNGEN üblich. (a) Die vor allem in Mailand seit 1598 verbreitete Wendung BASSO PRINCIPALE ist die früheste derartige, in Drucktiteln nachweisbare Formulierung, die basso durch ein adjektivisches Attribut erweitert. (b) Die zwischen 1600 und 1620 nachweisbare Bezeichnung BASSO CONTINUATO geht aus der Antikerezeption im Umkreis der Florentiner Camerata hervor und ist die wohl ursprüngliche Form des Ausdrucks basso continuo. (c) Anstelle eines Attributs zu bassus kann auch eine INSTRUMENTENANGABE stehen. (d) Seit 1602 nachweisbar ist der Gebrauch des Worts PARTITURA im Sinne einer entsprechenden Baßstimme. (e) Nur in Einzelfällen ist zu den Wörtern basso und partitura das Attribut CORRENTE belegbar. (f) Ebenso werden auch die Prägungen BASSO SEGUENTE UND BASSO SEGUITO sowie baritono zu Anfang des 17. Jh. synonym mit basso continuo und basso generale gebraucht.
(3) Im 18. Jh. ergeben sich für die musikalische Praxis ERKLÄRUNGSPROBLEME IM HINBLICK AUF DIE PAUSENLOSIGKEIT einer mit Basso continuo bezeichneten Stimme, so daß andere Begründungen gesucht werden. (a) Ein Versehen beim Druck des WaltherL (Lpz. 1732) führt zur GLEICHSETZUNG VON BASSO CONTINUO UND BASSO CONCERTANTE. Durch Bezug des Adjektivs continuo auf Intervallik und Rhythmik wird basso continuo als (b) GEHENDER BASS definiert und (c) mit OSTINATEN BASSMODELLEN gleichgesetzt.

II. Ausdrücke wie basso generale und basso continuo beziehen sich zunächst nur auf NOTIERTE STIMMEN.
(1) Grundsätzlich handelt es sich dabei um INSTRUMENTALSTIMMEN.
(2) Ursprünglich sind dies Stimmen für INSTRUMENTE, AUF DENEN VOLLSTIMMIGES SPIEL MÖGLICH IST. Zeigt sich einerseits eine Vielfalt der Besetzungsmöglichkeiten, so werden andererseits je nach Gattung und Zeitstil die Bezeichnungen auf spezifische Instrumente bezogen, insbesondere auf (a) ORGELINSTRUMENTE, (b) CEMBALOINSTRUMENTE, (c) ZUPFINSTRUMENTE und (d) STREICHINSTRUMENTE.
(3) Eine simultane Kombination mehrerer Instrumente im Sinne einer VERDOPPELUNGSPRAXIS wird meist durch Attribute wie gedoppelt, duplex oder gemino im Titel von Drucken mit mehreren entsprechenden Stimmbüchern angezeigt.
(4) Selten beziehen sich Ausdrücke wie basso continuo und Generalbaß auf ein EINSTIMMIGES INSTRUMENT allein.
(5) Darüber hinaus können sie auch eine DIREKTIONSSTIMME bezeichnen.
(6) Die basso continuo und Generalbaß genannten (notierten) Stimmen nehmen im Satzverbund eine Sonderstellung ein, da sie – gleich ob sie andere Stimmen verdoppeln oder selbständig geführt sind – BEI DER BERECHNUNG DER GESAMTSTIMMENZAHL IGNORIERT werden.
(7) Durch Beiwörter und Gattungsnamen werden SELBSTÄNDIGKEIT ODER FAKULTATIVITÄT im Sinne einer bloßen Verdoppelungsstimme angezeigt.

III. Mit der Wendung sonare oder accompagnare (sopra) il basso (continuo) wird die ERGÄNZUNG ANDERER TÖNE ÜBER DER VORGEGEBENEN STIMME angesprochen.

(1) Diese Bezeichnungspraxis steht in der TRADITION IMPROVISATORISCHER PRAKTIKEN wie Contrapunto alla mente oder Super librum cantare. (a) Zu Beginn des 17. Jh. gilt als Alternative dazu zum einen die ANFERTIGUNG EINER INTAVOLIERUNG, (b) zum anderen werden seit dem 19. Jh. ausgeschriebene AUSSETZUNGEN gedruckt, die auch als Generalbaß oder basso continuo bezeichnet werden.
(2) Die zur Baßstimme zu ergänzenden Stimmen werden „accompagnamenti" genannt; DIE BASSSTIMME FUNGIERT ALS ZU BEGLEITENDE HAUPTSTIMME.
(3) Vor allem im deutschsprachigen Raum geht diese ursprüngliche Bedeutung von Accompagnement als Begleitung der Baßstimme verloren; DIE BASSSTIMME ERHÄLT BEGLEITENDE FUNKTION, indem Accompagnement auf die Rollenverteilung beim Ensemblemusizieren bezogen wird.

IV. Über oder unter der Baßstimme HINZUGEFÜGTE ZAHLEN UND SIGNATUREN werden im Laufe des 17. Jahrhunderts in Begriffsdefinitionen zum charakteristischen Merkmal erklärt.
(1) Vornehmlich im deutschsprachigen Raum nennen seit 1638 viele Definitionen von Generalbaß und basso continuo BEZIFFERUNG als unabdingbare Eigenschaft. Aufgrund dessen werden Generalbaß und basso continuo (a) abwertend mit RECHENÜBUNGEN verglichen und (b) seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. als KURZSCHRIFT bezeichnet.
(2) Seit etwa 1700 ist für basso continuo das Synonym BASSE CHIFFRÉE nachweisbar.

V. Indem das Attribut generalis eine UMDEUTUNG VON DER HORIZONTALEN AUF DIE VERTIKALE DIMENSION erfährt, dient vor allem der deutsche Ausdruck Generalbaß nicht mehr nur zur Bezeichnung der Baßstimme, sondern auch der darüber ergänzten Begleitstimmen.
(1) Seit etwa 1700 wird das Spiel von „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen mit einem EX TEMPORE-KOMPONIEREN gleichgesetzt.
(2) Vor allem im deutschsprachigen Raum entwickelt sich das Begriffswort Generalbaß allmählich zum Synonym für DAS ENTSPRECHENDE LEHRFACH.
(3) Der Ausdruck Generalbaß gilt darüber hinaus als SYNONYM ODER OBERBEGRIFF FÜR VERSCHIEDENE MUSIKTHEORETISCHE DISZIPLINEN wie (a) KOMPOSITIONSLEHRE, (b) HARMONIELEHRE, (c) KONTRAPUNKT und (d) TONSATZ.
(4) Mit solch weitem Bedeutungsspektrum findet das Wort Generalbaß Eingang in die DEUTSCHE LITERATUR UND POETIK um 1800.

I. Im Italienischen kommen um 1600 basso continuo und basso generale als zunächst gleichwertige Bezeichnungen für eine BESONDERE ART VON BASSSTIMMEN auf (→ *Altus* III.). Der Ausdruck basso generale ist seit 1600 in Drucktiteln nachweisbar; der venezianische Verleger R. Amadino weist bei den ersten Publikationen eigens darauf hin, daß diese Neuerung der Bequemlichkeit der Organisten diene:

G. Fattorini, *I sacri concerti a due voci facili, et commodi da cantare, & sonare con l'organo a voci piene, & mutate a beneplacito de cantori, co'l Basso generale per maggior commodita de gl'organisti* (Venedig 1600);
D. L. Billi, *Messa e motetti a otto voci... con il basso generale per maggior comodita de gl'organisti* I (Venedig 1601).

Die Veröffentlichung entsprechend bezeichneter Baßstimmen bleibt in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. auf einen relativ kleinen Kreis von Verlegern, vor allem in Venedig, beschränkt. Erst seit 1602 ist dabei die Verwendung des Ausdrucks basso continuo belegbar, und zwar sowohl im Verlag von Amadino wie von G. Vincenti:

S. Rossi, *Madrigali a cinque voci, con il basso continuo per sonare in concerto posto nel soprano, et un dialogo a otto nel fine* II (Venedig 1602);
L. Grossi da Viadana, *Li Cento Concerti Ecclesiastici, A Una, a Due, a Tre, & a Quattro voci. Con il Basso continuo per sonar nell'Organo. Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori, & per gli Organisti* op. 12 (Venedig 1602).

Zugleich verzichtet Grossi da Viadana im Kopftitel des zugehörigen Stimmbuchs („Basso per sonar nell'organo") auf das Attribut continuo und verwendet damit erstmals basso als Bezeichnungsfragment von basso continuo, was besonders in Italien eine übliche Praxis bleibt.
1610 nennt Grossi da Viadana in seinen bei demselben Verleger erschienenen achtstimmigen *Sinfonie mus.* eine entsprechende Baßstimme nicht basso continuo, sondern „Basso generale per l'organo". Ähnlich gibt Cl. Monteverdi 1605 seine *Madrigali* V mit einer als „Basso continuo" bezeichneten Stimme heraus; in seiner *Vespro della Beata Vergine da concerto* trägt ein entsprechendes Stimmbuch fünf Jahre später jedoch die Bezeichnung „Bassus generalis" – es handelt sich um die erste nachweisbare Verwendung des lateinischen Ausdrucks in Italien, die im Zusammenhang mit der Widmung an Papst Paul V. zu sehen ist (zur Frage, ob die hier zu beobachtende terminologische Differenzierung gattungsbedingt ist, sich somit auf eine unterschiedliche instrumentale Bestimmung bezieht, vgl. unten, II. (2)(a)).
Die synonyme Verwendung beider Ausdrücke belegt T. Merula, der entgegen der Formulierung des Drucktitels („per sonare con ogni sorte de strumenti musicali con il Basso generale") im Vorwort von Basso Continuo spricht:

Canzoni a quattro voci I (Venedig 1615), Vorw.: ...per maggior facilità di tutti li Signori Organisti vi sia posto il Basso Continuo alle presenti Canzoni... (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, 324).

Der einzige Fall einer klaren terminologischen Differenzierung im 17. Jh. betrifft die Sonderform basso continuato (vgl. dazu unten, I. (2)(b)): V. Bona veröffentlicht 1611 bei Vincenti in Venedig zwei mehrchörige Werke mit einem „partito delli bassi". Während es sich dabei im Falle der zweichörigen Sammlung *Li dilettevoli introiti della messa a doi chori brevi, facili, & ariosi* um eine Baßpartitur mit den Unterstimmen beider Chöre handelt, wählt er im Falle der vierchörigen *Messa e vespro* eine andere Publikationsform:

Messa e vespro a quattro chori con il partito delli bassi ridotti in un solo basso generale, & doi continuati, per il primo, & secundo, & terzo, & quarto choro commodi per li organisti et maestri di capella nelle occasioni delle loro musiche... op. 19.

Von den Baßstimmen dieser Publikation sind heute keine Exemplare mehr nachweisbar. Vermutlich handelte es sich bei den beiden als „continuati" bezeichneten Stimmen wiederum um Baßpartituren mit mehreren (zwei) Baßstimmen, während nur die als basso generale bezeichnete Stimme aus allen vier Baßstimmen die jeweils tiefsten Töne auf eine einzige ‚allgemeine' Stimme reduzierte.
Entgegen der chronologischen Priorität der Wortbelege setzte sich in Italien schon früh der jüngere Ausdruck basso continuo durch: Erschienen im ersten Jahrzehnt des 17. Jh. anderthalbmal so viele Drucke mit der Bezeichnung basso continuo wie mit der Bezeichnung basso generale, so waren es bis 1620 bereits fünfmal so viele. Nach 1620 gibt es in Italien nur noch wenige Publikationen, die basso generale verwenden, die spätesten Belege bieten die bei Vincenti in Venedig 1639 und 1655 erscheinenden Auflagen von Merulas *Canzoni: da suonare a tre, duoi Violini e Basso. Con il Basso generale* II op. 9.
Im deutschsprachigen Raum wird die italienische Praxis der neuartigen Baßstimmen früh aufgegriffen. Schon G. Aichinger verwendet dabei 1607 sowohl die lateinische Form „bassus generalis" (Titel) wie die deutsche „general Baß" (Vorw.). Da Aichinger im Titel beide in Italien üblichen Ausdrücke kombiniert, bleibt die gleichsetzende Doppelung in Deutschland in vielen Drucktiteln üblich:

G. Aichinger, *Cantiones ecclesiasticæ trium & quatuor vocum, cum basso generali & continuo in usum organistarum* (Dillingen 1607);
A. Werckmeister, *Die nothwendigsten Anmerckungen u. Regeln wie d. Bassus continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden* (Aschersleben o. J. [nach 1702]).

In Italien sind ähnliche Doppelnennungen nicht nachweisbar, in England, Frankreich und Spanien wurden Attribute wie generalis, generale, General überhaupt nicht übernommen. Ein singulärer Beleg für die französische Form basse generale findet sich nur bei L. de Moy in den *Airs de cour à trois parties* (Emden 1632). Die zwei übrigen der drei Stimmen sind als „Dessus" und „Basse contre" bezeichnet; entgegen der in Italien und Deutschland üblichen Praxis (vgl. unten, II. (6)) zählt der „Basse generale" hier als eigene Stimme.

*

Exkurs: Da Grossi da Viadana im Drucktitel seiner Sammlung von 1602 das Wort inventione (→ *Inventio* IV.) verwendet, wurde er über Jahrhunderte hinweg zum „Erfinder" von basso continuo und Generalbaß erklärt. Im Vorwort bezieht er jedoch den Ausdruck nicht auf die Erfindung einer neuen Art der Baßstimme, sondern auf die der neuen Art geistlicher Konzerte (→ *Concerto* II. (2)):

Li Cento Concerti ecclesiastici, loc. cit.: L'altra causa... è stata quella che mi ha anco affrettato a porre in luce questa mia inuentione, il vedere, cioè che alcuni di questi Concerti, che io composi cinque o sei anni sono ritrouandomi in Roma; (essendomi souuenuto all'hora questo nouo modo) trouorno tanto fauore appresso a molti Cantori, e Musici, che non solamente furno fatti degni d'essere spessissime uolte cantati in molti luoghi principalissimi; ma alcuni ancora hanno pigliata ocasione d'imitargli felicemente, & darne alla Stampa... (zit. nach Schneider 1918, 5 a f.).

Bei den ungenannten Imitatoren dachte Grossi da Viadana möglicherweise an die oben, zu Beginn des Abschn. I., zitierte Sammlung von Fattorini, dessen zweistimmige Konzerte von der Satzstruktur her denjenigen von Grossi da Viadana entsprechen, oder auch an die zwar in bezug auf die Gattung übereinstimmende, jedoch ohne entsprechende Orgel- oder Baßstimme veröffentlichte Sammlung von A. Pacelli, *Chorici Psalmi et Motecta* (Rom 1599), in deren Vorwort es heißt:

Mi sono risoluto dunque per sodisfattion di molti dar alla Stampa il presente Libro di Salmi & Mottetti fatti più per concerti con Organo, quali hoggidi si usano in Roma, è diletto spirituale, per potersi trattenere piamente; che per Musica ordinaria di Capella (o. S.).

Daß es sich bei der betreffenden Art kleiner geistlicher Konzerte um eine römische Praxis handelte, belegt auch A. Agazzari in einer der von A. Banchieri in seinen *Conclusioni nell suono dell'organo* (Bologna 1609) veröffentlichten *Lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Sanese suo compatriotto*:

Dalla quale hò inteso la sua intentione, in materia, che io le mandi vna minuta dello stile, che vsano questi Signori Musici Romani, nel consertare con Organo voci, & stromenti da tasti arco, & corda... (68).

Diese Praxis war jedoch schon lange vor Grossi da Viadana verbreitet; den ersten Beleg bietet die sechsstimmige Motette *Dum complerentur* von G. P. da Palestrina, die der Komponist selbst 1585 zwecks einer Aufführung mit nur zwei Singstimmen in den Vesperi secreti von Papst Sixtus V. mit einer Orgelstimme versah. Zwei Abschriften dieser (heute verschollenen) Stimme durch G. Chiti aus dem 18. Jh. bezeichnen die Stimme als „Basso continuo"; die graphische Gestaltung des Titels der früheren Abschrift (Rom, Arch. mus. della Basilica di San Giovanni in Laterano) deutet darauf hin, daß die verschollene Originalstimme nur als „Organo" bezeichnet war.
Die Legende, daß Grossi da Viadana Erfinder von basso continuo bzw. Bassus generalis sei, wurde vornehmlich durch C. Vincentius begründet. Dieser rühmt in der Sammlung *Promptuarii musici...* II (Straßburg 1612) Grossi

da Viadana als „peritissimus huius scientiae artifex, primusque huius tabulaturae". Der Ausdruck tabulatura steht dabei für Generalbaß bzw. basso continuo und gab vielleicht auch Anlaß zu dem erst seit dem 19. Jh. in Deutschland nachweisbaren Synonym „italienische Tabulatur" (vgl. KochL, Ffm. 1802, Art. *Bezifferung*, 243, Art. *Italienische Tabulatur*, 820 u. Art. *Tabulatur*, 1467; I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Wien [1835–37] ²1839, Art. *Bezifferung*, 99; DommerL, Heidelberg 1865, Art. *Generalbaß*, 369; RiemannL, Lpz. ⁷1909, Art. *Generalbaß*, 465 a). Wie schnell sich der Gebrauch dieser ‚Erfindung' in Deutschland durchsetzte, zeigt eine Titelvariante in der zweiten Auflage der *Opella nova* von J. H. Schein: Hieß es 1618 noch „zusampt dem GeneralBaß auf Italiänische Invention", so veränderte Schein dies 1627 in der zweiten Auflage in „zusampt dem Generalbaß auff jetzo gebräuchliche Italiänische Invention".

*

(1) Basso generale und basso continuo bezeichnen ursprünglich eine PAUSENLOSE UND DURCHGÄNGIG TIEFSTE STIMME ZU EINER MEHRSTIMMIGEN KOMPOSITION. M. Praetorius bezieht die Adjektive generalis und continuus auf die zeitliche Ausdehnung:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619) III, Cap. VI *De Basso Generali seu Continuo. Wie der GeneralBaß,* Bassus Continuus, *oder* Bassus pro Organo *zu verstehen...*: Der *Bassus generalis seu Continuus* wird daher also genennet, weil er sich vom anfang biß zum ende *continuiret*... (144 [recte 124]).

G. B. Doni beschreibt die von ihm als „Monodia" bezeichnete neue Art eines instrumental begleiteten Sologesangs in Florenz (→ *Monodie* V.) und erklärt dabei das Wort continuo ebenfalls durch Verweis auf die Kontinuität vom Anfang bis zum Schluß (zur Frage, inwieweit die hier beschriebene spezifische Florentiner Form mit langen Haltenoten im Baß eine andere Erklärung des Worts continuo nahelegt, vgl. unten, I. (2)(b)):

Compendio del Trattato de' Generi (Rom 1635): A queste melodie d'una voce si suole aggiungere l'accompagnamento della parte istrumentale, communemente nel grave; la quale per continuarsi dal principio sino alla fine, si suol chiamare basso continuo; e consiste per lo più in note lunghe, che con la voce cantante rinchiude le parti de mezzo: le quali, da alcune poche corde in poi, che si segnano co' numeri, come meno principali, non facendo altro che il ripieno (come lo dicono), si lasciano ad arbitrio del sonatore (zit. nach: A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 225).

Doch handelt es sich nicht lediglich um Stimmen, die von Anfang bis Schluß beteiligt sind; in ihrer ursprünglichen Form sind solche Stimmen tatsächlich im strengen Sinne pausenlos, oft selbst im Falle von Generalpausen aller anderen Stimmen:

J. Ozanam, *Dictionaire mathematique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*, Art. *La Basse*: ...la *Basse continuë* est une Basse qui continuë sans interruption depuis le commencement d'un Ouvrage de Musique jusqu'à la fin, quoi que les autres Basses y fassent souvent des pauses... (665);
R. North, *The Mus. Grammarian* (hs. 1728): And during the whole sonnata, the basso continuo should not ceas one moment, altho divers of the parts may rest and perhaps all for a time... (ed. Chan/Kassler, Cambridge 1990, 200 f.).

O. Gibel gibt im Vorwort des *Seminarium modulatoriae vocalis* ([Celle 1645] Bremen ²1657, o. S.) an, er habe die Baßstimme zu den Tricinien so eingerichtet, daß sie auch „als ein General-Bas, ohne Pausen" dienen könne. Noch P. Lichtenthal nennt im Art. *Basso continuo* an erster Stelle die Pausenlosigkeit (LichtenthalD, Mailand 1826, I, 89: „Basso senza Pause"), wobei er sich auf G. J. Vogler bezieht:

Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb. (Prag 1802): Zur Zeit wo man anfieng, die Orgel zur Begleitung zu gebrauchen, legte man dem Organisten die ganze Partitur vor... Das Durchkreuzen der Singstimmen, wo z.B. die äußere obere Stimme, der Diskant, manches Mal tiefer ward, als die Baßstimme, gab Gelegenheit zu einem besondern Orgelbaße, der keine Pausen bekam, immer fortschrit und den Namen *basso continuo* (beständige Grundstimme) erhielt (129).

J. B. Samber schränkt das Kriterium der Pausenlosigkeit hinsichtlich der Länge etwaiger Pausen ein:

Manuductio ad organum (Salzburg 1704): *Bassus Continuus* wird er genennet, weilen er von Anfang biß zum End deß Gesangs ohne grosse Pausen fort gehet, und *continuirt* (99).

Italienische Theoretiker erläutern detailliert die Einrichtung einer solchen Stimme. Fr. Bianciardi gebraucht dabei das Wort basso innerhalb eines Satzes in drei verschiedenen Bedeutungen; zunächst ist die „Basso continuo"-Stimme gemeint, dann wird „bassa" als Adjektiv in seiner allgemeinsprachlichen Bedeutung verwendet, und schließlich ist die vokale Baßstimme (mit Pausen) angesprochen:

Breve Regola per imparare a sonare sopra il basso (Siena 1607): Nota che per il basso si piglia la più bassa corda della musica, perche pausando il Basso entra in suo luogo il Tenore, ò l'Alto, e sempre chi è sotto all'altre parti, si chiam il Basso (1).

Um derartige Ambiguitäten zu vermeiden, führt Penna als Gegenbegriff zu basso continuo für die vokale Baßstimme den Ausdruck basso cantante ein, der dann von Ozanam, *Dictionaire mathematique* (loc. cit., Art. *La Basse*, 665), im BrossardD (Paris [1703] ²1705, Art. *Basso*, 7) und WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Basso*, 79 a) verzeichnet wird, obwohl es sich weder im Italienischen, Französischen noch im Deutschen um eine feste Begriffsprägung handelt (Banchieri zieht im unten, II. (1), zitierten *L'Organo suonarino*, Kap. V, Venedig ²1611, 9, in ähnlichem Zusammenhang den Ausdruck basso cantabile heran):

L. Penna, *Li Primi albori mus.* (Bologna [1672] ⁴1684) II, Cap. XXIII *Del Baßo Continuo*: Qvando nelle Composizioni si vuole porre il Basso Continuo per l'Organo, ò Spinetta, &c. questo si fà dopo hauer fatta tutta la Com-

posizione, formandolo sempre con la parte più bassa di essa Composizione, cioè col Basso, e non vi essendo, col Tenore, &c.
Qvando poi il principio fosse fugato, e cominciasse (per Esempio) il Canto, seguisse l'Alto, poi il Tenore, &c. deue in tal caso il Basso Continuo esser scritto, cominciando con la Chiaue, e note del Canto, e prosseguire con le Chiaui delle parti, che vanno entrando, scriuendo la Chiaue, e le note dell'Alto, poi del Tenore, &c, fino che entri il Basso... Si auerta, che quando il Basso Cantante farà tirate di note nere come di semiminime, ò Crome, ò Semicrome ascendenti, ò descendenti per grado, & ancora per salti purche li salti non siano Dissonanti; bastarà, che il Basso Continuo sia scritto con le note Consonanti, che tenghino il valore di tutte quelle note nere... (139).

Die von Penna beschriebenen Schlüsselwechsel sind typisch für derartige Baßstimmen besonders im Falle von Kompositionen, die auf traditionelle Imitationstechniken zurückgreifen. So erklärt sich auch die von J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735, 80) für angehende „Generalbaß"-Spieler erhobene Forderung, daß „der General-Baß hauptsächlich aller und jeder Schlüssel Kundschafft gar genau erfordert".
Erst am Schluß von Pennas Ausführungen über basso continuo wird das spezielle Problem der Mehrchörigkeit erwähnt:

Sia auertito in fine, che se nella Composizione vi saranno più Bassi, cioè due ò trè, ò quattro, come nasce per il più nelle Composizioni à due, à trè, ò quattro Chori, sempre il Basso Continuo si caua dal Basso inferiore... (141).

Das Verb cavare (hier im Sinne von herausziehen) begegnet im Zusammenhang mit der Herstellung einer entsprechenden Baßstimme bereits 1587 im Stimmbuchtitel einer Zwickauer Abschrift des Stimmenmaterials zu A. Striggios Motette *Ecce beatam lucem* für zehn Chöre mit jeweils vier Stimmen:

Bassone cavato dalla parte più basse del 40, per sonar in mezzo del circolo con un trombone per sostentamento della armonia per sonarsi con Organo, Liuto & cimbali o viole (Lesart gemäß der plausiblen Konjektur von Schneider 1918, 67).

*

Exkurs: Ausgehend von dieser Stimme, die in Unkenntnis der oben erwähnten Orgelbaßstimme zu Palestrinas *Dum complerentur* lange Zeit als früheste ihrer Art galt, war es in der Musikwissenschaft des 20. Jh. üblich, den Ausdruck basso continuo aus der Praxis der Mehrchörigkeit abzuleiten:

MoserL (Bln [1935] ^{2}1943): *Generalbaß* (ital. *Basso continuo*, engl. *Thorough-Baß*) ist der Wortbedeutung nach zunächst die Gesamt-Fundamentstimme, die der Organist oder Cembalist sich aus den jeweils tiefsten Noten bei mehrchörig abwechselnden Baßstimmen zusammenstellte (293 a);
T. Borgir, *The Performance of the B. c. in Ital. Baroque Music* (Ann Arbor 1987): The first printed basso continuo part appeared in a polychoral work by Giovanni Croce, *Motetti a otto voci*, published in Venice in 1594. A sprinkling of such parts is found in sacred choral compositions in the following years... (11).

Sowohl die als „spartitura" (→ *Partitur* I. u. II.) bezeichnete Orgelbaßstimme zu dem Werk von G. Croce aus dem Jahr 1594 wie auch ähnliche mehrchörige Werke in den folgenden fünf Jahren (Croce, *Messe a otto voci*, Venedig 1596; L. Quintiani, *Partitura de Bassi delle Messe et Motetti a otto voci*, Mailand 1598; J. Gallus, *Totius libri primi Sacri operis Musici*, Mailand 1598; A. Soderinus, *Partitio Sacrarum Cantionum* 1, Mailand 1598; A. Mortaro, *Messa Salmi, Motetti et Magnificat a tre chori*, Mailand 1599) zeigen jedoch gerade keinen „Basso continuo" im Sinne der oben, I. (1), erläuterten Bedeutung, sondern Baßpartituren, bei denen die zwei (oder drei) Baßstimmen der einzelnen Chöre übereinandergestellt sind. Das Vorwort zum genannten Druck von Gallus erläutert, wie solche Doppelstimmen verwendet wurden. Für eine Aufführung waren zwei Exemplare notwendig, so daß jeder Chor von einem Baßspieler begleitet werden konnte: „Partiturae ipsius Libri duo sunt vobis habendi, ut hinc et inde, hoc est in utroque choro omnia facilius suavius et expolitius modulemini" (o. S.). Ähnliche doppelte Baßstimmen sind noch 1628 nachweisbar (Fr. Bellazzi, *Messe, magnificat e motetti concertati e correnti falsi bordoni con Gloria patri, e canzon francese, a otto voci, con partitura...* op. 8, Venedig 1628).
Beschränken sich derartige mehrchörige Werke auf nur eine Baßstimme, so folgt diese oft nur einem der beiden Chöre. Im Vorwort zu Banchieris *Concerti ecclesiastici a 8 voci* (Venedig 1595) beschreibt der Verleger Vincenti die Möglichkeit einer handschriftlichen Anfertigung weiterer Baßstimmen, gibt aber nur eine *Spartitura per sonare nel organo accomodate al Primo Choro* mit übereinandergestelltem Cantus und Bassus des ersten Chores bei, „attesoche l'intentione sua [sc. Banchieri] è per concertarla à Chori separati" (o. S.). Auch L. Leoni schlägt eine solche getrenntchörige Aufführungsweise vor, wobei einer der Chöre mit Orgel, der andere mit Chitarrone begleitet werden könne:

Prima parte dell'aurea corona ingemmata a d'armonici concerti, a dieci con quattro voci, & sei istromenti... et anco con le voci sole, con il basso continuo, et a due chori divisi, adoprando li bassi dell'uno e l'altro choro con organi, chitaroni, o simili (Venedig 1615).

H. Schütz gibt seinen *Psalmen Davids* (Dresden 1619) zwar eine „Basso continuo"-Simme bei, trifft jedoch auch Vorkehrungen für eine Aufführung mit Orgelbegleitung zu jedem einzelnen Chor:

Der Basso continovo ist eigentlich nur für die Psalmen gemeinet, von der Motet an: Ist nicht Ephraim, biß zum Beschluß deß operis werden sich fleissige Organisten mit absetzen in die Partitur zu bemühen, wie dann auch sonsten (wofern mehr als eine Orgel gebraucht werden soll) durch die Psalmen die Bässe herauß zu ziehen wissen (zit. nach: E. H. Müller, *Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931, 64).

Fast ausschließlich in Venedig etablierte sich offenbar allmählich die Praxis, die einzelnen Baßstimmen zu einer gemeinsamen zusammenzufassen; 1599 und 1600 gibt es dafür erste Belege, wobei möglicherweise auch bereits die römische Praxis, solche großbesetzten Konzerte durch Auslassung der Mittelstimmen als kleine geistliche Konzerte mit Orgelbegleitung aufzuführen, eine Rolle spielte (vgl. den Sammeldruck *Motetti e Salmi a otto voci*, Venedig

1599, „con la parte de i Bassi, per poter sonarli nell Organo", und G. M. Asola, *Sacro sanctae dei Laudes*, Venedig 1600, mit „Gli Bassi delli Motetti a otto voci, uniti insieme & stampati per commodità delli Organisti"). In beiden Fällen deutet die umständliche Beschreibung der Orgelbaßstimme auf den Mangel einer geläufigen Bezeichnung, obwohl bei demselben Verleger Amadino 1600 dann die erste Sammlung kleiner geistlicher Konzerte mit „basso generale" erschien. Erst im folgenden Jahr benutzt Amadino diesen Ausdruck auch für mehrchörige Werke (vgl. oben, I. (1)). Es ist zu vermuten, daß der Ausdruck basso generale erst aus der Zweistimmigkeit auf die Doppelchörigkeit übertragen worden ist; jedenfalls gibt es keine Hinweise, daß es sich um einen vor diesen frühen Drucktitelbelegen überregional etablierten Ausdruck gehandelt hätte.

*

(2) In den Jahrzehnten um 1600 waren in Italien für derartige Stimmen REGIONAL UNTERSCHIEDLICHE BEZEICHNUNGEN üblich. Besonders im Verlag von R. Amadino finden sich im folgenden Jahrzehnt eine Vielzahl unterschiedlicher Begriffsbildungen für die neue Erscheinung derartiger Generalbaßstimmen. In der äußeren Gestalt zeigen sich keine systematischen Unterschiede, so daß eine bewußte terminologische Differenzierung nicht zu erkennen ist.
Die schließlich in Italien üblich gewordene Prägung basso continuo erweist sich dabei als Mantuaner Form. L. Grossi da Viadana komponierte seine ersten *Concerti ecclesiastici* nach eigener Aussage um 1596 bei einem Aufenthalt in Rom, war zu der Zeit jedoch noch Domkapellmeister in Mantua. Dort wirkte auch S. Rossi, bei dem sich die Druckveröffentlichung mit einer „Basso continuo"-Stimme als konsequente Entwicklung aus der zeitgenössischen Madrigal-Aufführungspraxis ergibt. In Rossis erstem Madrigalbuch enthält das Sopranstimmbuch zu einzelnen Madrigalen auf der gegenüberliegenden Seite Intavolierungen des betreffenden Madrigals für Laute. Die Sopranstimme (nicht die Lautentabulatur) ist bezeichnet mit „Per il Chitarrone", d. h. das entsprechende Madrigal konnte unter Auslassung der Unterstimmen solistisch zur Laute gesungen werden. Belege für eine ähnliche Aufführungspraxis weltlicher Ensemblegesänge bieten eine ganze Reihe von Publikationen des römischen Verlegers S. Verovio seit 1586: Dort ist in der Regel jedoch nicht nur eine Lautentabulatur, sondern auch eine Cembalotabulatur (in italienischer Form mit zwei Systemen unterschiedlicher Linienzahl) der Vokalstimme gegenübergestellt. Eine solche Druckweise war aufwendig. Cembalotabulaturen waren im herkömmlichen Typensatz kaum herstellbar, Verovio mußte deshalb den kostspieligeren Kupferstich wählen, eine Drucktechnik, die im venezianischen Musikdruck zu dieser Zeit nicht üblich war.

Das zweite Madrigalbuch von Rossi aus dem Jahr 1602 bietet dann unter der dort erstmalig nachweisbaren Prägung basso continuo eine vereinfachte Notationsform, die sowohl für Tasten- wie für Zupfinstrumente zu nutzen war: eine einfache fortlaufende Baßstimme, die bei Pausen in der vokalen Baßstimme die Töne der nächsthöheren Stimme übernimmt – in der Stimme leicht durch Schlüsselwechsel erkennbar. Rossis Stimme weist weder Taktstriche noch Bezifferungen oder Signaturen auf.

(a) Der vor allem in Mailand seit 1598 verbreitete Ausdruck BASSO PRINCIPALE ist die früheste derartige, in Drucktiteln nachweisbare Formulierung, die basso durch ein adjektivisches Attribut erweitern. Er wurde von Orfeo Vecchi 1598 in Ausgaben fünfstimmiger Werke bei den Mailänder Verlegern S. Tini und G. Fr. Besozzi eingeführt und blieb in Mailand über drei Jahrzehnte lang der vorherrschende Ausdruck für die neue Praxis. Den wohl letzten Beleg bieten Fr. Colombinis *Salmi concertati a quattro voci... con il Basso principale per sonare* I op. 9 (Venedig 1634). 1598 veröffentlichte Vecchi nicht nur sein zweites Buch fünfstimmiger Messen mit einem solchen „Basso principale", sondern ließ nachträglich auch zu den zwei Jahre früher publizierten *Psalmi integri in totius anni solemnitatibus... quinque vocibus* eine „Basso principale"-Stimme drucken. Diese Stimmen entsprechen dem oben, I. (1), geschilderten Begriffsverständnis, sie sind unbeziffert und ohne Abteilungsstriche, aber mit vollständiger Textierung gedruckt. 1614 erschien eine Neuausgabe derselben fünfstimmigen Psalmen mit dem Titelvermerk „Con il Basso Continuo per l'Organo". Das entsprechende Stimmbuch ist jedoch als „Basso principale" betitelt, wodurch die Synonymität beider Ausdrücke belegt ist. Auf der Rückseite der Stimmbücher befindet sich ein Verzeichnis der „Opere stampate del Molto Reverendo Signor Orfeo Vecchi". Von den 16 verzeichneten Werken trägt eines den Zusatz „con basso continuo", ein anderes „con basso per suonare", vier sind mit „con Partit[ura]." versehen, und sieben haben den Zusatz „con bzw. cum (il) Basso". Den übrigen drei Werken gilt ein für die Anfänge dieser Praxis aufschlußreicher Hinweis:

Le sudette Opere, che non hanno basso, ouer partitura, si anderanno facendo alla giornata, acciò che ogni virtuoso se ne possi seruire (zit. nach: Fr. X. Haberl, *Orpheo Vecchi, eine Studie über dessen Leben u. Werke*, KmJb XX, 1907, 174 b).

(b) Die zwischen 1600 und 1620 nachweisbare Bezeichnung BASSO CONTINUATO ist die wohl ursprüngliche Form des Ausdrucks basso continuo. Sie geht aus der Antikerezeption im Umkreis der Florentiner Camerata hervor.
Die Prägung begegnet bereits 1600 sowohl in A. Guidottos *Avvertimenti* zu E. de' Cavalieris *Rappre-*

sentatione di anima, et di corpo (vgl. unten, IV.) als auch in G. Caccinis Widmung an G. Bardi in seiner *L'Euridice* (Florenz 1600):

Havendo io composto in musica in stile rappresentatiuo la fauola d'Euridice... In eßa ella riconoscerà quello stile usato da me altre uolte... E questa e quella maniera altresí la quale ne gli anni, che fioriua la Camerata sua in Firenze, discorrendo ella diceua insieme con molti altri nobili uirtuosi, eßere stata vsata da gli antichi Greci nel rappresentare le lore Tragedie, & altre fauole adoperando il canto. Regessi adunque l'armonia delle parti, che recitano nella presente Euridice sopra vn basso continouato... (o. S.).

Daß in den Titeln beider Werke keine Bezugnahme auf diese Wortprägung erfolgt, hängt mit der Publikation in Partiturformat zusammen. Dadurch ist die Baßstimme kein eigenes Stimmbuch, das benannt werden muß; Systembezeichnungen waren in Partituren dieser Art nicht üblich.

Schon 1602 begegnet der Ausdruck basso continuato auch in der Kirchenmusik; bei Signorucci wird er nur im Titel verwendet, während das Stimmbuch als „Basso continuo" bezeichnet ist:

P. Signorucci, *Concerti ecclesiastici... con il basso continuato per sonar nell'organo* (Venedig 1602);
G. Calestani, *Sacrati fiori mus. a otto voci con il Te deum a choro spezzato a quattro voci. Comodissimi per cantare in cappella, et concertare nell'organo, con ogni sorte di stromento... Con il Basso continuato, & Soprano ove è stato necessario per maggior commodità de' Sig. Organisti* (Parma 1603).

I. Peri verwendet in *Euridice* (Florenz 1600) keinen speziellen Ausdruck für die Baßstimme der Partitur. In seinen *Le varie musiche... a una, due e tre voci con alcune spirituali in ultimo per cantare nel clavicembalo, il chitarrone, et ancora la maggior parte di esse per sonare semplicemente nel organo* (Florenz 1609) begegnet jedoch ebenfalls die Bezeichnung basso continuato:

Ho posto diligente cura in contrasegnare il basso continuato con le note, & consonanze conforme alle originali per ageuolare l'accompagnatura delle parti di mezzo... (1).

Einen weiteren Beleg für die These, daß basso continuato tatsächlich als ursprünglich spezifische Bezeichnung für die instrumentalen Baßstimmen der Florentiner Monodisten anzusehen ist, gibt S. Boninis *Affetti Spirituali a dua voci parte in istile di Firenze o recitatiuo per modo di Dialogo, e parte in istile misto...* op. 7 (Venedig 1615). Entgegen der üblichen Publikationsform solcher Werke „im Florentiner Stil" wurde dieser Druck entsprechend der gängigen Praxis für geistliche Musik in einzelnen Stimmbüchern veröffentlicht. Das Baßstimmbuch ist als „Basso Continuato" gekennzeichnet.

Handelt es sich somit hierbei um den historischen Terminus für dasjenige, was im 20. Jh. Eggebrecht als „monodischen Generalbaß" bezeichnete (Eggebrecht 1957, 73), so läßt sich das Adjektiv continuato nicht nur auf die Tatsache beziehen, daß eine solche Stimme vom Anfang bis zu Ende ohne Pausen komponiert war, sondern auch auf das typische Phänomen, daß die einzelnen Baßtöne lange ausgehalten wurden.

Die Anregung zu dieser Bezeichnungsweise dürften G. Zarlinos Thesen über die instrumentale Begleitung bei Griechen und Hebräern gegeben haben:

Le Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 79: Ne si ritroua anco, che gli Antichi facessero cantare molte parti, come facemo noi, in vn concento; ma cantauano soli, accompagnando la lor voce col suono di vno istrumento; il che faceuano anco gli Hebrei; come di ciò ne fa fede Gioseffo, & il Diuino Hieronimo: i quali dicono, che anticamente i sacri Salmi si cantauano con la voce congiunta all' organo. Et io tengo per fermo, che alcune delle chorde de i loro Istrumenti erano accordate (come ne hò veduto, & vdito molti) per Ottaua, per Quinta, & per Quarta; et l'Harmonia, che vsciua da queste chorde, sempre si vdiua continouata, senza alcuna quiete mentre sonauano; & dipoi sopra di esse faceuano vna parte al modo loro con le altre chorde più acute (289 f.).

Nur für den Psalmgesang der Juden beruft sich Zarlino auf historische Quellen, weder Flavius Josephus noch St. Hieronymus erwähnen jedoch eine Orgelbegleitung. Die Vermutung, daß diese instrumentale Begleitung eine ausgehaltene Harmonie („Harmonia... continouata") in Quint-, Quart- und Oktavintervallen gewesen sei, kennzeichnet Zarlino deutlich als persönliche Auffassung.

G. B. Doni belegt, daß Zarlinos Mutmaßungen über die kontinuierliche Begleitung antiken Gesangs in Florenz rezipiert wurden. Ebenso allerdings wie Doni der instrumentalen Begleitung im Florentiner Stile recitativo kritisch gegenübersteht, weist er auch Zarlinos Thesen über die instrumentale Begleitung in der Antike kategorisch zurück:

Trattato della Musica Scenica (vollendet zw. 1635 u. 1639) XXXIV, in: *De' trattati di musica...* II [= Lyra Barberina II] (Florenz 1763): Non mi persuado già, che i concenti antichi fossero tanto semplici, e uniformi, come hanno creduto alcuni, e in particolare Zarlino, che si persuade, che gl'Instrumenti in quel tempo suonassero sempre un ottava divisa, e la voce del Cantore sola variasse le consonanze, all'usanza delle cornamuse, che si usavano già... (97 f.).

Während das Partizip continuato sowohl auf das aktive Element des Aushaltens einzelner Töne als auf den fortgesetzten Verlauf der gesamten Baßlinie zu beziehen ist, steht beim Adjektiv continuo die letztere Bedeutung im Vordergrund. Die Kombination basso continuo war einerseits kürzer, andererseits wurde ohnehin bei der Übertragung vom Stile recitativo auf andere Gattungen die erste Bedeutungsebene der lang ausgehaltenen Töne hinfällig; beides mag erklären, warum sich schließlich der Ausdruck basso continuo durchsetzte.

Daß das Bedeutungsspektrum des Ausdrucks basso continuato sich ursprünglich sogar nur auf den ersten Aspekt beschränkt haben könnte, zeigt ein Vergleich des Vorworts zu Caccinis *L'Euridice* (Florenz 1600) mit den späteren zu *Le Nuove Musiche*. In diesen spricht er nicht von basso continuato, sondern nur

von „Basso per lo Chitarone" (Florenz 1601 [recte 1602], f. B 2') und von „Basso da sonarsi" (Florenz 1614; f. ✠ 2'); das entspricht der Tatsache, daß nur wenige Gesänge der *Nuove Musiche* Baßstimmen im Haltenoten-Stil aufweisen.

(c) Wie bereits der oben, I., zitierte Stimmbuchtitel von Grossi da Viadana 1602 veranschaulicht, kann auf ein Attribut zum Ausdruck bassus verzichtet und dafür eine INSTRUMENTENANGABE ergänzt werden:

A. Agazzari, *Sacrae laudes de Iesu, B. Virgine, angelis, apostolis, martyribus, confessoribus, virginibus, quaternis, quinis, senis, septenis, octonique vocibus, cum basso ad organum, & musica instrumenta* II (Rom 1603);
G. B. Cesena u. A. Troilo, *Salmi intieri a cinque voci che si cantano alli vespri nelle solennita di tutto l'anno con il suo basso per l'organo* (Venedig 1607).

Solche Bezeichnungsweisen wurden vor allem von römischen Verlegern und Komponisten bevorzugt. Im Jahr 1609 beispielsweise erscheinen jeweils sechs Drucke mit einer „Basso continuo"- und sechs mit einer „Basso ad organum"-Stimme; von diesen sechs sind vier in Rom publiziert, zwei stammen von dem mehrfach in Rom tätigen Agazzari.
Selbst der Ausdruck basso kann dabei entfallen, obwohl es sich bei der entsprechenden instrumentalen Unterstimme um eine im Baßschlüssel gesetzte Stimme handelt (zu „istromento da corpo" vgl. unten, II. (2)):

O. Vernizzi, *Armonia ecclesiasticorum concertuum... qui duabus, tribus, & quatuor concinuntur vocibus, cum parte generali pro organo, seu quibuslibet aliis musicalibus instrumentis* (Venedig 1604);
Rossi, *Sinfonie et Gagliarde a tre, quatro et a cinque voci, per sonar due viole, overo doi cornetti, et un chittarrone o altro istromento da corpo* I (Venedig 1607).

Der venezianische Verleger Amadino veröffentlichte 1605 nachträglich eine als „Basso continuo a commodo degli organisti" bezeichnete Stimme zu den *Integra omnium solemnitatum vespertina psalmodia... quinis vocibus* von G. Gastoldi, ersetzt diese Bezeichnung in einer Neuauflage schon im folgenden Jahr durch die lateinische Wendung „cum parte organica". Andere Benennungen stellen die tiefe Lage der Stimme in den Vordergrund; bei Picigotti wird das Adjektiv extensa für die oben, I. (1), im Zusammenhang mit basso continuo angesprochene zeitliche Ausdehnung verwendet:

D. Lauro, *Missae tres octonibus vocibus decantanda, ac omnium instrumentorum generis accomodata. Addite partes infimae pro organo* (Venedig 1607);
A. P. D. Picigotti, *Armoniae in vespertinos Davidicos psalmo quatuor vocibus... adiuncta parte gravi extensa pro Organo* (Venedig 1611);
M. Amadei, *Motecta... singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus, una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata* I (Venedig 1614).

(d) Ebenfalls bereits bei Grossi da Viadana nachweisbar ist der Gebrauch des Ausdrucks PARTITURA als Bezeichnung für eine durchgehende (einsystemige) Baß-Stimme (zit. → *Partitur* II. (2)) mit Abteilungsstrichen im Tempus- oder Tactus-Abstand. Auch in Drucktiteln wird das Wort in diesem Sinne für bloße, meist unbezeichnete Baßstimmen verwendet:

A. Balbi, *Partitura delli concerti ecclesiastici a una, doi, tre, quattro, cinque, sette et otto voci per sonare nell'Organo ò altri Instr.* (Venedig 1606);
L. Leoni, *Sacri fiori: Mottetti a due tre et quattro voci per cantare nel organo... con la sua partitura a commodo delli organisti* I (Venedig 1606).

Daneben benennt partitura auch Voll- oder Außenstimmenpartituren, aus denen ähnlich wie aus „Basso continuo"-Stimmen gespielt wird (vgl. unten, III.). Vor allem in Süddeutschland etablierte sich partitura als geläufigster Name für das, was im nördlicheren Deutschland bassus generalis oder Generalbaß lautete, und zwar in bezug auf eine derart benannte Stimme wie auch im Hinblick auf das Spielen aus einer solchen Stimme. Auslöser dieser Entwicklung war offenbar G. Aichinger, der bereits 1609 bassus generalis und partitura synonym gebraucht:

Sacrae Dei laudes... Altera pars. Cantiones nimirum 2.3.4.5. vocum, una cum basso generali seu partitura ad organum, quam invenies in octava parte (Dillingen 1609).

In Neapel war bis zur Mitte des 17. Jh. partimento die üblichste Bezeichnung für das, was in Norditalien basso generale und basso continuo hieß; der wohl früheste Beleg stammt von G. M. Trabaci:

Missarum, et Motectorum quatuor vocum, cum partimento pro organista (Neapel 1605).

Abgesehen von diesem synonymen Gebrauch werden partito und basso continu(at)o auch in spezifischem Sinne als Antonyme gegenübergestellt; dann ist partito als Vollstimmenpartitur im Gegensatz zum einsystemigen „Basso continuato" zu verstehen:

G. D. Rognoni, *Partito delle Canzoni à 4. & 8. voci* (Mailand 1605): Haueno pensato di non dar alle stampe questo Partito... Mà alcuni amici m'hanno detto che questa opera ordinariamente sarà suonata, et che vi fà bisogno del Partito, onde per compiacerli l'hò dato fuori, conoscendo che in ogni caso meglio è il Partito, che il Basso continuato (zit. nach Sartori, *Bibliografia...*, loc. cit., 126).

(e) Nur in Einzelfällen belegt ist das Attribut CORRENTE (→ *Courante* II. (2)):

L. Valvasensi, *Compieta concertata a quatro voci pari con basso corrente* op. 5 (Venedig 1626).

Bei Leoni wird dies nicht mit dem Wort basso, sondern mit partitura kombiniert (vergleichbare Begriffsbildungen wie partitura continua sind jedoch nicht nachweisbar):

Sacri fiori. Mottetti a due a tre et a quatro voci per cantar nel organo... con la sua partitura corrente a commodo delli organisti I (Venedig [1606] ²1621).

(f) Auch die Prägungen BASSO SEGUENTE UND BASSO SEGUITO werden zu Anfang des 17. Jh. synonym mit basso continuo und basso generale gebraucht. A. Banchieri gibt zwei seiner Werke – *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese, a quattro voci, per sonare, et cantare, et sopra un basso seguente concertare entro l'organo* op. 16 (Venedig 1607) und *Vezzo di perle mus. modernamente conteste alla regia sposa effigiata nella sacra cantica... accomodata, che sopra il basso seguente si puo variare un'istesso concerto in sei modi, con una et dui parti coso voci coso stromenti* op. 23 (Venedig 1610) – mit „Basso seguente" in Druck und bevorzugt diesen Ausdruck auch in seinen theoretischen Abhandlungen. In einem weiteren Druck, *Gemelli armonici* (Venedig 1609), wird zwar das Stimmbuch „Basso continuo" genannt, doch bezieht Banchieri sich im Vorwort darauf mehrfach mit der Prägung basso seguente.
In seinen *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609, 24) spricht Banchieri von „Basso seguente (il quale tanto è in vso)". Daß er den Ausdruck basso seguente als allgemeine Bezeichnung für Instrumentalstimmen der neuen Art versteht, zeigt sich auch, wenn er auf die unterschiedlichen Publikationsformen dieser Stimmen als Partitur, als bezifferte oder unbezifferte Baßstimme eingeht. Banchieri unterscheidet drei Kategorien:

...il basso seguente con il soprano sopra...
...un Basso seguente spartito, il quale hà gli Diesis avanti le note...
...il Basso senza gl'accidenti... (25).

Für die erste Aufzeichnungsform, eine Außenstimmenpartitur, nennt er T. Massaini und I. Iacobi als Beispiel, für die zweite, eine mit Akzidentien versehene Baßstimme, Gastoldi und B. Bagni; für die dritte, eine Baßstimme ohne Akzidentien und Ziffern, führt er Signorucci und G. Fattorini an.
1614 widmet sich Banchieri erneut der Frage, welcher Aufzeichnungsart der Vorzug zu geben ist, und stellt nun die Ausdrücke Basso continuo spartito und Basso seguente gegenüber:

Cartella mus. (Bologna 1614): Lodo però & à mio giuditio stanno molto meglio gli Bassi continui spartiti che seguenti, per maggior sicurezza dell'Organista in condurre rettamente il concerto in battuta [sic], & cio basti in materia di Bassi continui (215).

Obwohl Banchieri zur Begründung auf das musikalische Zeitmaß (battuta) verweist, kann er sich nicht auf eine Einteilung der Generalbaßstimme durch Abteilungsstriche beziehen, denn seine eigenen „Basso seguente"-Stimmen sind durchweg mit derartigen Strichen versehen. Wahrscheinlich meint er ebenso wie in der oben zitierten zweiten Kategorie lediglich eine Generalbaßstimme, in der Terzen und Sexten durch im Notensystem plazierte Akzidentien gekennzeichnet sind. Nochmals nimmt Banchieri in diesem Zusammenhang auf die herrschende terminologische Vielfalt Bezug und bereichert diese durch einen weiteren Ausdruck: „il Basso continuo, seguente ò Barittono come dire lo vogliamo" (214). Die Bezeichnung Bariton, die durch die oben, I. (2), erwähnten Schlüsselwechsel und den dadurch gegebenen großen Stimmumfang im Sinne einer Vagans-Stimme (→ *Baritono* III. (2)) erklärbar sein dürfte, ist sonst einzig in einem Drucktitel von A. Mortaro, *Psalmi ad vesperas, triaque cantica Beatae Virginis, octo vocibus... ad[d]ita partium gravium sectione pro organi pulsatoris commoditate* (Venedig 1603), nachweisbar, dessen Stimmbuch als „Baritonantium divisio pro organi pulsatore" bezeichnet ist. Auch J. Staden hebt hervor, daß Bassus Generalis kein tiefer Baß ist:

Kirchen-Music II (Nürnberg 1626), Abh. *Kurzer u. einfältiger Ber. für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren...*: Und dieweil der Bassus Generalis oder Bassus ad Organum nicht zum tiefen Bass allein vermeint (denn man bisweiln in der Clavierung variirt und umbwechselt, und oftmals balden wie ein Discant, Alt, Tenor und Bass gesehen wird)... (zit. nach Leipziger Allgemeine mus. Zeitung XII, 1877, 122).

G. Piccioni benutzt im Titel seiner *Concerti ecclesiastici* op. 17 (Venedig 1610) den mit Banchieris bevorzugter Bezeichnung verwandten Ausdruck „Basso seguito per l'Organo". Ebenso wie in den Werken Banchieris handelt es sich hier in der Regel um eine selbständige Baßstimme.
Im 20. Jh. erfährt der Ausdruck basso seguente eine abweichende Erklärung, indem er vom Wortsinn ausgehend auf Baßstimmen bezogen wird, die lediglich der jeweils untersten Vokalstimme folgen – eine Auffassung, die H. Riemann (*Gesch. d. Musiktheorie im IX. bis XIX. Jh.* ([Lpz. 1898] Bln ²1921, 432) im Blick auf Banchieris Praxis noch mit Einschränkungen versieht. Doch das Müller-BlattauL (Bln 1951, 13) definiert das Stichwort *Basso seguente* als ein „der jeweils tiefsten Stimme folgender Orgelbaß". Fr. Th. Arnold fügt das irrige Kriterium einer fehlenden Takteinteilung hinzu:

The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass... (London 1931): Banchieri's Basso seguente differed from Viadana's Basso continuo in two respects: (1) it was unbarred, and (2) it was never independent, but always closely followed (hence seguente) one or other of the voice parts (898).

(3) Im 18. Jh. ergeben sich für die musikalische Praxis ERKLÄRUNGSPROBLEME IM HINBLICK AUF DIE PAUSENLOSIGKEIT einer mit Basso continuo bezeichneten Stimme. Ph. J. Böddecker spielt bei seiner Klage über die geringe Achtung des Aspekts der Pausenlosigkeit mit dem Doppelsinn des Worts suspirium als Pause und Seufzer:

Manuductio Nova Methodico-Pract. ad Bassum Generalem (Stuttgart 1701): Gleichwie aber nichts beständiges unter der Sonnen ist, sondern sich alles in der Zeit, und mit der Zeit, in der Welt, und mit der Welt verkehret; Also ist dieser Baß auch, bey der heutigen *Alamode Music*, nicht in seinem vorigen *statu* gelassen, sondern dergestalt *reformirt*, wo nicht *deformirt* worden, daß er eigentlich, und mit

warheits Grund, weder *Bassus Generalis*, noch *Continuus* mehr mag genennet werden. Dann er wird offt von seinem Rechten verdrungen, muß andern Stimmen weichen, und sie lassen, an seiner statt, das *Fundament* führen; darff darzu nicht über Gewalt und Unrecht klagen, sondern muß stock still darzu schweigen u. Wird offt mit langen *pausen abrumpirt* und unterbrochen, mit vielen *suspiriis* zerhäckelt und zerstückelt, daß er freylich (*ob solutionem Continui*) darüber gleichsam *suspiriren* und seuffzen muß... (13).

J. Beer widmet der Frage „Ob der Bassus ad organum nach der Richtschnur der Klugheit könne continuus genennet werden, unerachtet er unterweilen pausiret?" ein eigenes Kapitel in seiner Schrift *Mus. Diskurse* (Nürnberg 1719); dabei beharrt er auf dem Konzept der Pausenlosigkeit und macht Einschränkungen lediglich für den Fall von Generalpausen:

Du wirst sagen: Ich *continuire* meinen Bass biß da und da hin; *Ergo* ist es ein *Bassus continuus* da und da hin. Von dorten an *pausire* ich, fange ihn alsdann wieder an biß dorthin; von dorthin *pausire* ich abermahl, und *continuire* ihn alsdann biß *ad cadentiam finalem*, warum soll dem gantzen nicht zukommen, was allen dreyen Theilen zukommt, nemlich der Nahme des *continui*? Kann nun jeder Theil, *pars continua* heißen, warum der gantze *Bass* nicht *Bassus continuus*? Ist dann der Theil mehr als das gantze, mich düncket ja, es lehre die *philosophie*, das gantze könne nicht ohne seinen Theilen bestehen, wie da zu helffen?
Dieses ist zwar ein Einwurff, aber kein Beweiß ihrer Meinung, noch vielweniger ein *Argument*, dadurch meine Widersacher etwas behaubten mögen. Die *philosophie* lehret freylich, das kein gantzes ohne seinen Theilen bestehe, aber was ist das, *pars continua*? Wie reimt sich dieses auf den *Bassum continuum*? Der *Bassus continuus* hat 3. *partes continuas*; *ergo* ists ein *Bassus continuus*? *Concedo*, wann die *partes* an einander hängen, oder aber alle Stimmen zugleich aufhören, und also eine *pausam generalem* machen, hier lasse ich das *continuum secundum quid*, aber nicht das *in proprio significatu*, zu. Wird also durch diesen Einwurff nichts erobert (76).

Obwohl überlieferte „Basso continuo"-Stimmen des 17. Jh. in der Regel auch entsprechend frei von Pausen sind, erwähnt allerdings schon A. Banchieri in einer Aufzählung verschiedener Möglichkeiten der Gestaltung eines basso continuo die Möglichkeit von Pausen in einer Baßstimme, was andererseits zur Tautologie „un Basso continuo... di note... continue" führte:

L'Organo suonarino... (Venedig [2]1611) V: ...si potra pigliare vn Basso continuo stampato di note intiere, spezzate, pausate, continue, & saltante... (6).

Die meisten Theoretiker des 18. Jh. akzeptieren Pausen in „Basso continuo"-Stimmen als Normalität:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] [2]1710): Er heisset auch sonsten *Bassus Continuus*, oder nach Italiänischer Endung *Basso Continuo*, weil Er *continuir*lich fortspielet, da immittelst die andern Stimmen dann und wann pausiren. Doch heutiges Tages pausiret auch dieser *Bass* öffters, sonderlich in Opern und in künstlich gesetzten weltlichen Sachen... (f. A 3');
J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* (Hbg 1731): ...gleichwohl der *Basso continuo* nicht allenthalben so sehr *continuo* ist, als man meynen mögte, ...da bey dem *Accompagnement*, insonderheit in Kirchen-Sachen, viele Fugen und dergleichen, auch nicht selten in Theatralischen und Kammer-Stücken, als nehmlich, unter andern in des *Vivaldi*, *Venturini*, und den Frantzösischen Wercken, vielfältige lange Pausen vorfallen... (252).

In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wurde auch die traditionelle Art der Vermeidung von Pausen durch Sprung in die nächsthöhere Stimme nicht mehr verstanden und als Widerspruch zum Wortbestandteil Baß gesehen, der im folgenden Beleg fest mit dem zugehörigen Schlüssel verbunden wird:

J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Er [sc. der Generalbaß] wird bisweilen genennet *Continuo*, weil er zu währen pflegte ohne inne zu halten, vom Anfange eines Stücks bis zum Ende; aber heut zu Tage ist der Zusammenhang oft sehr unterbrochen durch viel Pausen. Oder wenn bisweilen keine Pausen zu sehen, so sind doch öfters die Noten durch andere eingemischte Schlüssel so erhöhet, daß sie den Baßnamen nicht mit Recht führen... (626).

J. Grassineau sieht eine dem Wortsinn entsprechende Kontinuität der Baßstimme, indem er von mehrteiligen Formen ausgeht und die Kontinuität lediglich darin sieht, daß der entsprechende Baß in allen Sätzen und Teilen spielt:

GrassineauD (London 1740): THOROUGH BASS, is that which goes quite through the Composition, that is, continues to play or sing both during the airs, recitatives, and to sustain the chorus (280).

(a) Ein Versehen beim Druck des WaltherL (Lpz. 1732) führt zur GLEICHSETZUNG VON BASSO CONTINUO UND BASSO CONCERTANTE. Dort fehlt das Stichwort Basso continuo, eine zugehörige Definition ist fälschlicherweise unter dem Lemma Basso Concertante abgedruckt:

Basso Concertante (*ital.*) der *General-Bass*, deswegen also genannt, weil er vom Anfang eines musicalischen Stücks biß zu dessen Ende, ohne sonderliches *pausiren*, *continuir*lich fortzugehen pfleget (79 a).

Eine Korrektur erfolgt erst in den *Emendanda* des WaltherL zu der entsprechenden Seite (loc. cit., f. Tt 3'); das Stichwort *Basso Concertante* wird dort erklärt als „der Baß des kleinen, oder concertirenden Chors" in Anlehnung an das BrossardD (Paris [1703] [2]1705, 7: „BASSO-CONCERTANTE, veut dire basse-recitante, ou Basse du petit Chœur").
Trotz Walthers Nachtrag wurde die Gleichsetzung tradiert. Das GrassineauD (loc. cit.) verbindet die Definition des BrossardD mit Walthers Charakteristikum eines durchgehenden Spiels; der Ausdruck Generalbaß wird dabei eliminiert:

Basso Concertante, the *Bass* of the little chorus, or that which sings and plays throughout the piece (8).

J. Fr. B. C. Majer (*Neu-eröffneter Theor.- u. Pracktischer Music-Saal*, Nürnberg 1732, 88 a) erläutert *Basse*

concertante einzig als „Der *General-Bass*" (wie bei Walther gibt es statt eines Stichworts Basso continuo nur den Eintrag *Basso continuo obligato*).

Plausibilität gewann Walthers Kopplung wohl durch Bezug auf den Ausdruck basso continuo, für den sich so eine der Musik des 18. Jh. angemessene Erklärung bot: Denn werden unter den Baßspielern Concertino- und Tutti-Spieler unterschieden, so kann die Stimme des Concertino-Spielers, der das ganze Stück hindurch zu spielen hat, mit gutem Grund als Basso continuo bezeichnet werden.

Eine ähnliche Unterscheidung ist bereits um 1700 auch in handschriftlichen Aufführungsmaterialien zu Messen von G. A. Perti aus den Beständen der Kirche San Petronio in Bologna zu beobachten: Mehrfach gibt es hier Stimmhefte, die als „Violoncello Continuo" bezeichnet werden. Solchen Stimmen, die ein ganzes Stück hindurch spielen, stehen andere gegenüber, die als „Violoncello spezzato" und „Violoncello ripieno" bezeichnet werden und einzelne Takte auslassen oder nur in Tutti-Sektionen spielen (vgl. A. Schnoebelen, *The Concerted Mass at San Petronio in Bologna: ca. 1660-1730*, Diss. Univ. of Illinois 1966, 322 ff.). Die Wendung Violone continuo begegnet erstmals bereits in Banchieris *Conclusioni nel suono dell'organo* (Bologna 1609, 50) im Zusammenhang mit der Beschreibung einer Aufführung einer vierchörigen Messe.

Möglicherweise führen so mehrere Einflüsse zu Riepels und H. Chr. Kochs Definition von Basso continuo als Basso concertante und damit zur Abgrenzung von Generalbaß:

J. Riepel, *Baßschlüssel* (Regensburg 1786): Eben erinnere ich mich, daß einige Komponisten zu jedem Basse obenher *Basso continuo* schreiben; dieses Beywort *continuo* gilt aber nur, wenn insbesondere noch ein Baß blos zur Verstärkung des *Tutti* oder *forte* geschrieben wird, der dann *Basso ripieno*, oder *Basso di rinforzo*, d. i. Anfüllungs- oder Verstärkungs Baß heißt. Auch bey vollstimmigen Singesätzen findet *continuo* mit Platz, es kann nehmlich die Singbaßstimme platte oder langaushaltende Noten haben, die der *continuir*liche Baß variert; so gar auch, wenn mittelst des Diskant, Alt und Tenors ein nur dreystimmger Gesang dazwischen kommt, kann ihn *Bassus continuus* manchmal nach seiner besondern Art begleiten (53);

KochL (Ffm. 1802): *Basso continuo*, der fortgehende oder [un]unterbrochene Baß. Damit bey solchen Tonstücken, in welchen die Hauptstimmen vielfach besetzt werden, und in welchen sich eine oder mehrere Stimmen mit Solosätzen hören lassen, diese obligaten Stimmen nicht durch zu starke Begleitung verdunkelt oder übertönt werden, hat man die Einrichtung getroffen, daß bey der Begleitung solcher obligaten Sätze nicht alle Ausführer einer Hauptstimme zugleich, sondern nur einige derselben akkompagniren, die übrigen aber erst alsdenn wieder einfallen, wenn die Solosätze zu Ende sind, und sich wieder das ganze Orchester hören läßt. Dieses geschiehet auch bey der Grundstimme; und daher nennet man diejenige Baßstimme eines Tonstückes, die für diejenigen Bassisten bestimmt ist, die nur bey vollem Orchester mitspielen, den R i p i e n - B a ß, diejenige hingegen, aus welcher auch die Solosätze begleitet werden, wird *Basso continuo* genannt. Weil nun aus dieser letzten Stimme zugleich der Generalbaß gespielt wird, den man bey den Solosätzen, besonders in Arien, fortfahren läßt, und daher diese Stimme für den Generalbaßspieler beziffert ist, so ist man gewohnt, unter dem Ausdrucke *Basso continuo* zuweilen den Generalbaß selbst zu verstehen (225 f.).

Das Mendel/ReißmannL knüpft zwar an Koch an, setzt dann aber die zunächst unterschiedenen Ausdrücke Basso continuo und Ripienbass gleich:

Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Basso continuo*: Auch bei Solonummern, mögen sie selbstständig hervortreten, oder mit Chor abwechseln, geht der *Continuo* immer mit der tiefsten Begleitstimme fort. Vom *Continuo* unterscheidet man den R i p i e n - B a s s (s. *Ripieno*) (476);

ibid. VIII (Bln 1877), Art. *Ripienbass*: Wie oben erwähnt wurde, begleitet bei Solovorträgen meist nur ein Theil der Instrumentalisten, und nur in den Tutti's wirken alle mit. Das gilt natürlich auch vom Basse. Ferner wurde früher, als es noch üblich war, die Recitative und wohl auch Arien nur mit einem Tasteninstrumente zu begleiten, zu Unterstützung des Basses noch ein oder mehrere Contrabässe und Cellis hinzugezogen; so wurde der *Bass continuo* zugleich zum R i p i e n b a s s (361).

(b) Durch Bezug des Adjektivs auf Intervallik und Rhythmik wird basso continuo als in gleichförmiger Bewegung in kleinen Intervallschritten GEHENDER BASS definiert. Dies widerspricht zwar den ursprünglichen Definitionen, doch wurde der Wortstamm continu auch bereits zu Beginn des 17. Jh. auf Intervallik bezogen. A. Agazzari verzichtet auf Attribute zu Basso, bezieht jedoch das Wort continuato auf melodische Fortschreitungsintervalle:

Del sonare sopra'l basso (Siena 1607): In molte maniere camina il Basso, cioè ò continouato, ò per salto, ò con tirata continouata, ò con nere disgionte... (7).
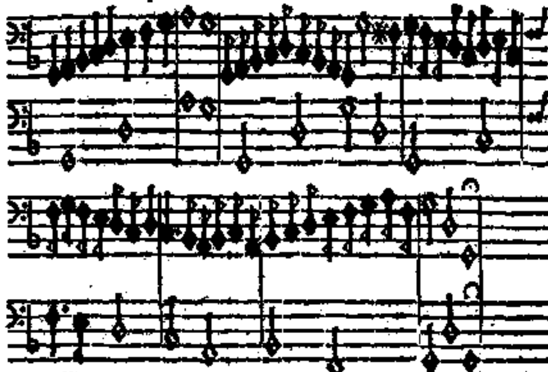
Im direkten Anschluß an eine Übersetzung dieses Passus gibt M. Praetorius eigene Ausführungen über die Anfertigung einer „Generalbaß"-Stimme (vgl. auch das Zitat von L. Penna oben, I. (1)), demzufolge eine derart gestaltete Stimme üblicherweise gerade nicht *„per gradus continuos"* gehe:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Der Baß gehet auff viererley Art:

Denn Erst so *continuiret* er sich, vnd gehet nach einander *per gradus continuos*, darnach mit Sprüngen *per saltus*; denn mit nacheinanderfolgenden Läuflin, *Tiratâ continuatâ*: Vnd endlich mit voneinander gesetzten vnd springenden schwartzen Noten, *notis disjunctis*...

So ist auch dieses zu *observiren*; Wenn man einen *General*Baß aus dem rechten Baß auffsetzen wil, daß man die Läuflin mit schwartzen Noten nicht allzeit also, wie sie gefunden werden, sondern recht vnd schlecht mit *Semibrevibus* vnd *Minimis*, doch nach dem es sich schicken wil, schreiben vnd setzen solle.

Als zum Exempel:
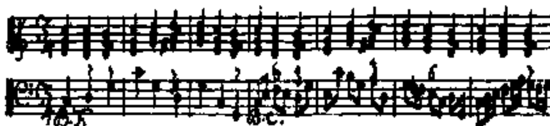


(139 ff.).

Dennoch wird im 18. und 19. Jh. das Attribut continuo von einzelnen Autoren im Sinne einer melodisch oder rhythmisch kontinuierlichen Bewegung aufgefaßt. Da die von Praetorius und Penna formulierten Regeln zur Vereinfachung von „Basso continuo"-Stimmen zu jener Zeit ihre Gültigkeit verloren haben, kommt es zu einem entgegengesetzten Begriffsverständnis von basso continuo. Bei V. Manfredini geschieht diese Sinnverkehrung im Zusammenhang mit einer Gegenüberstellung zu basso fondamentale, der nur noch wenig von der ursprünglichen Konzeption des Basse fondamentale bei J.-Ph. Rameau aufweist:

Regole armoniche (Venedig 1775): Il Basso Continuo è un Basso continuato, cioè composto di molti Suoni, i quali formano una grata Cantilena; ed il Basso fondamentale essendo limitato, cioè composto di pochi Suoni, questo fà, che non è troppo usato nelle Composizioni, dove si richiede una certa vaghezza di Canto, la quale manca certamente al Basso Fondamentale[*]. Le Note di questo Basso vanno tutte accompagnate; ma non tutte quelle del Basso Continuo, nel quale per lo più non s'accompagna, che la prima Nota d'ogni quarto di qualunque Battuta. Alle volte però vanno accompagnate ancora tutte le Note del Basso Continuo; ed alle volte in vece della prima Nota d'un Quarto, va accompagnata la seconda; ma ordinariamente quelle eccezioni si trovan segnate co'numeri... (58);
[*] Dunque è molto più grato il Basso Continuo, e questo è vero; ma però è necessario avere una perfetta cognizione del Basso Fondamentale... Anzi quando il Contrappunto era ancora adolescente, il Basso Continuo era poco conosciuto, e solo era in uso il Basso Fondamentale (58 f.).

Die Notenbeilage „Esempio del modo di accompagnare il Basso Fondamentale, ed il Basso Continuo" (nach p. 58) zeigt als „Basse Fondamentale" eine synchron mit den Akkorden verlaufende Baßstimme (hauptsächlich mit Akkordgrundtönen) in Viertelnoten, während der „Basso Continuo" diese Akkordverläufe durch eine regelmäßige und kleinschrittige Bewegung in kleineren Notenwerten kontrastiert (einige Beispiele enthalten sowohl „Basso Fondamentale"- als auch „Basso Continuo"-Partien):



In diesem Sinne definiert dann später auch Schilling basso continuo, während Marx den Ausdruck im Zusammenhang mit der Fugenkomposition einführt. Generalbaß und basso continuo werden somit nicht mehr als Synonym begriffen:

G. Schilling, *Allgemeine Generalbasslehre* (Darmstadt [2]1844): ...unter dem alten Kunstausdrucke *B a s s o c o n t i n u o* verstanden die früheren Kirchencomponisten, denen er eigentlich angehört, doch noch etwas ganz Anderes. Es war dies eine übrigens sehr gebräuchliche musikalische Figur oder Manier, welche darin bestand, dass der Instrumentalbass der anderen Stimmen, besonders der Singstimme, einen eigenen Gang in gleichen, bewegteren Noten, meist Achteln, entgegenstellte, und denselben bis zu Ende des Satzes unveränderlich beibehielt oder doch nach kurzen Unterbrechungen stets wieder auffasste, wie z. B. Händel in seinem „Messias" bei dem Chore „denn es ist uns ein Kind geboren," oder bei „wie Schaafe gehn" etc., mehrmals einen solchen *Basso continuo* anwendet, und Seb. Bach in seiner H-Moll-Messe. Demnach dürfen wir denn, wenn in älteren Lehrbüchern oder sonst von einem *Basso continuo* die Rede ist, dem in seinem eigentlichen Sinne der *Basso ostinato*, das ist der an seinem Flecke und bei seiner Formel eigensinnig beharrende Bass, in gewisser Beziehung zur Seite steht, nicht durchweg unseren Generalbass oder eine generalbassmäßig eingerichtete Bassstimme darunter verstehen, sondern müssen den Unterschied des Wortsinnes erst aus den übrigen Beisätzen entnehmen (30);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Es kann... wenigen, langsam sich entfaltenden Stimmen eine Begleitung nöthig sein, diese aber in eine einzige Begleitungsstimme gedrängt werden. Folglich muss diese eine Stimme... alle Elemente der Begleitung, die nöthige Harmonie in melodischer Form, enthalten...
Hat der Bass eine solche Begleitung übernommen, so heisst er

g e h e n d e r B a s s

oder, mit dem italienischen Kunstausdrucke: *Basso continuo*. Ein anziehendes Beispiel enthält das wohltemperirte Klavier im *H* moll-Präludium [BWV 869] (197 f.).

(c) Zuweilen wird basso continuo mit Ostinaten Bassmodellen gleichgesetzt (→ *Ostinato* [II.), indem derartige Bässe als Unterkategorie zu basso continuo bzw. General-Bass begriffen werden:

BrossardD, loc. cit., Art. *Obligato*: C'est dans le même sens qu'on dit d'une Basse-Continuë qu'elle est *obligée* ou *contrainte*, lorsqu'elle est bornée à un certain nombre de mesures qu'on repette toûjours, comme dans les *Chacones*; ou bien lorsqu'elle est obligée de suivre toûjours un certain mouvement, ou de ne faire que certaines Nottes, &c. Car il y en a d'une infinité de manieres (67);
WaltherL, loc. cit.: *Basso Continuo obligato (ital.)* heisset 1. wenn der *General-Bass* an eine gewisse Zahl Tacte, die stets *repetirt* werden, gebunden ist, gleichwie in den *Ciaconen*

geschiehet, 2. wenn er allemahl ein gewisses *mouvement* halten, oder 3. nur gewisse Noten machen muß u. d. g. (79 a).

Im 19. Jahrhundert kommt es auch zur expliziten Gleichsetzung:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Basso continuo oder Continuo*: Hin und wieder wird der Ausdruck *Basso continuo* auch statt *Basso o s t i n a t o*... gebraucht (97).

Das Stainer/BarrettD (London u. New York 1889, 434 a) stellt dem Artikelstichwort *Thorough bass* als italienische Entsprechung basso continuo, als französische jedoch basse contrainte gegenüber, während G. Grove explizit vor einer Gleichsetzung warnt:

GroveD III (London 1890), Art. *Thoroughbass*: [Basso continuo] Not to be mistaken for *Basso ostinato* (Fr. *Basse contreinte*) which indicates a Ground-Bass (108 a, Anm.).

II. Die Ausdrücke basso generale und basso continuo werden zunächst nur auf NOTIERTE STIMMEN bezogen. Die frühesten Belege finden sich in Drucktiteln und den zugehörigen Stimmbüchern. Dort, wo Werke nicht in Stimmen, sondern in Partitur gedruckt werden, wie es besonders in der monodischen weltlichen italienischen Vokalmusik üblich war, bleibt der Ausdruck ungebräuchlich. So bietet etwa von Drucken mit monodischem Repertoire aus dem Zeitraum zwischen 1606 und 1636 (vgl. *Ital. Secular Song*, Bd. I–VII, hg. von G. Tomlinson, New York u. London 1986) allein der in Stimmen publizierte Druck *Fioretti mus.* (Venedig 1617) des Mantuaners A. Franzoni einen Beleg für basso continuo. Die Sammlung enthält auch drei- und fünfstimmige Madrigale, wodurch sich die Stimmbuchpublikation erklärt. G. B. Bassani veröffentlichte seine insgesamt zehn überlieferten Kantaten-Druckpublikationen in Partitur – mit der einzigen Ausnahme der *Cantate a due e 3 voci* (Bologna 1683), nur dort begegnet (in Form einer Stimmbuchbezeichnung) der Ausdruck basso continuo.
Nicht immer erschien eine solche Stimme als separates Stimmbuch: Bei den Madrigalen von S. Rossi 1602 (vgl. oben, I.) ist sie im Sopranstimmbuch auf der jeweils rechten Hälfte einer Doppelseite gegenübergestellt. Und auch in Partiturdrucken war es möglich, wenn auf die Unterstimme Bezug genommen wurde, diese als basso continuo zu bezeichnen. So schreibt A. Brunelli im Vorwort seiner in einem Partiturdruck veröffentlichten *Varii esercitii* (Florenz 1614) unter Verwendung der Florentiner Begriffsvariante basso continuato:

Ho messo ancora sotto questi essercitij il Basso continuato... Però osseruando questo, che per li contralti si trasporti il Basso continuato una quarta, ò quinta più alta... Per li tenori si sonerà il basso nel suo tuono, ma i soprani si canteranno un ottaua bassi, che diuenteranno tenori (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, 203).

Häufig aber steht etwa der Ausdruck Generalbaß einfach für das entsprechend betitelte Stimmbuch, ohne sich auf die Rolle der Stimme im musikalischen Satz zu beziehen:

M. Praetorius, *Polyhymnia Exercitatrix & Panegyrica* (Wolfenbüttel 1619): Es sind aber noch zwölff *Errata*..., welche am Ende des *General-Basses* verzeichnet... (Errata-Vermerk, XXI).

Noch J. G. Portmann beharrt auf dieser Bedeutung des Begriffsworts, wenn er gegen D. G. Türks Definition von Generalbaß als „Baß- oder Grundstimme, mit welcher zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben oder gespielt wird" (*Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle 1791, 7), in seiner Rezension dieses Buchs (*Allgemeine dtsch. Bibl.* CVIII, 1792) einwendet:

Wie könnte dies wohl möglich seyn, daß man mit einer Generalbaßstimme (einem mit Noten und Ziffern beschriebenen Papier, welches keinen Ton von sich giebt,) die Harmonie angeben und spielen könnte? (466).

Die im 18. Jh. vor allem in Deutschland übliche Ersetzung des vollständigen Ausdrucks basso continuo durch die substantivierte Form Continuo zeigt sich mehrfach bereits bei H. Schütz. Mit den Worten „aus dem Continuo auszuziehen" bezieht sich Schütz auf das Abschreiben der „Basso continuo"-Stimme aus dem entsprechend betitelten Stimmbuch:

Symphoniae Sacrae III (Dresden 1660), *Appendix*: In dem Concert N. 8. ...ist der Bassus Instrumentalis ausgelassen worden... als wird der verständige Dirigente, derogleichen Bass für einen Fagott, Trombon, oder anders aus dem Continuo wohl auszuziehen und denen andern Instrumenten beyzufügen wissen (zit. nach: E. H. Müller, *Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931, 206).

(1) Grundsätzlich handelt es sich bei den entsprechend bezeichneten Stimmen um INSTRUMENTALSTIMMEN. So werden häufig basso continuo, basso continuato und basso principale durch den Zusatz per sonare ergänzt. Schon Orfeo Vecchi erweitert und erläutert auf diese Weise seine Neuprägung *Basso principale da sonare delli Salmi intieri* (Mailand 1598; vgl. oben, I. (2)(a)). Ein im Jahr 1617 aus Korrekturgründen gleich zweifach aufgelegter Druck von Fr. Millevilles *Concerti a due, tre, et quattro voci* erscheint zunächst mit „Basso continuo per sonare", während es im Titel der zweiten Auflage dann wenige Monate später „Basso per sonare nell'Organo" heißt.
A. Banchieri verwendet das aus dem Verb sonare abgeleitete Adjektiv sonabile und kontrastiert damit instrumentalen „Basso continuo" und vokale Baßstimme:

L'Organo suonarino (Venedig [2]1611) V: ...ben che la parte cantabile del Basso faccia sesta con l'acuta, in questo auenimento si pone nel Basso continuo sonabile, una Qvinta sotto il Basso che canta... (9).

(2) Ursprünglich wird die Bestimmung als Instrumentalstimme beschränkt auf INSTRUMENTE, AUF DENEN VOLLSTIMMIGES SPIEL MÖGLICH IST (→ *Vollstimmig* I. (4)). G.-P. Flaccomio bezeichnet diese Instrumente als „Konsonanzinstrumente“:

Madrigali a tre voci col Basso continuato per sonare con cimbalo et altri istrumenti di consonanza I (Venedig 1611).

In ähnlichem Zusammenhang spezifiziert L. Allegri Laute, Orgel und Harfe als „vollkommene Instrumente“:

Musiche I (Venedig 1618), Vorw.: Hò voluto situare le Sinfonie spartite per commodità dell'Instrumenti perfetti come Liuto, Organo, e in particulare dell'Arpa doppia. Si possono sonare co'l primo Soprano, e con dua Soprani, e'l Basso continuato, inmanchanza dell'altre parti; oltre con Viole, e Instrumenti di fiato co'l Basso continuato e senza (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, 243).

Keiner dieser beiden Ausdrücke scheint sich etabliert zu haben. Mehrfach tritt im Zusammenhang mit „Basso continuo“-Stimmen jedoch die Bezeichnung instromento da corpo auf:

S. Rossi, *Madrigali a cinque voci, con il basso continuo per stromenti da corpo posto nella parte del canto* IV (Venedig 1610);
S. d'India, *Madrigali a cinque voci. Con il suo basso continuo da sonar con diversi instromenti da corpo a beneplacito; ma necessariamente per gli otto ultimi* III (Venedig 1615).

Diese Benenung wurde bisher wörtlich verstanden und auf korpusförmige Instrumente, also auch Streichbässe, bezogen (vgl. T. Borgir, *The Performance of B. c. in Ital. Baroque Music*, Ann Arbor 1987, 54). Doch gibt G. B. Doni im Zusammenhang einer Beschreibung des Instrumentengebrauchs im Florentiner stile recitativo eine andere Definition. Demnach wurde „da corpo“ im übertragenen Sinne gebraucht – gemeint waren auch mit diesem Ausdruck Instrumente, die mehrstimmige Klänge erzeugen können. Deutlich stellt Doni hier Instrumente, die nur einstimmig spielen („che fanno una parte sola“), denen, die mehrstimmig, in Konsonanzen spielen können („che fanno più consonanze“), gegenüber; nur im Zusammenhang mit letzteren fällt der Ausdruck basso continuo:

Trattato della Musica Scenica (vollendet zw. 1635 u. 1639), in: *De' Trattati di Musica* II [=Lyra Barberina II] (Florenz 1763): Fu anco conosciuto, ed approvato l'uso di pochi strumenti da quei virtuosi di Firenze, i quali si mostrano in ogni cosa veramente molto esatti, e giudiziosi; imperocchè ordinariamente si servirono solo di un Basso di Viola per fare la consonanza principale con la voce; e per ripieno di una Lira grande, detta *Arciviolata* dalla simiglianza della Viola, la quale accompagnatura d'instrumenti non mi dispiacerebbe, quando non si volesse, o non si potesse comporre la sinfonìa a posta per le Viole, o simili instrumenti che fanno una parte sola, e non ci fosse la comodità de' Graviorgani a proposito, ne di Arpe con Violini. In somma bisogna credere, che l'usare instrumenti di corpo, come dicono (cioè, che fanno più consonanze), proceda oltre le cause dette, per risparmiare la fatica de' concenti instrumentali fatti a posta; bastando in questi l'intavolatura di un semplice Basso continuo... (113).

Ebenso mag die in Deutschland vereinzelt auftauchende Instrumentenbezeichnung „pro Organis“ (vgl. etwa *Fasciculus Primus Geistlicher... Concerten, mit 1. u. 2. Stimmen, sampt d. Basso Continuo pro Organis*, Goslar 1638) auf „Akkordinstrumente unterschiedlicher Art“ bezogen sein, wie W. Braun (*Der Stilwandel in d. Musik um 1600*, Darmstadt 1982, 73) vermutet. Jedoch hatte sich im deutschen Sprachgebrauch die Kategorie vollstimmige Instrumente etabliert. H. Albert weist im Vorwort zu *Sorgen-Lägerin d. ist Etliche Theile Geistlicher u. Weltlicher zur Andacht u. Ehrenlust dienende Lieder* (Königsberg 1648) darauf hin, es werde „auch ein vollstimmiges Instrument, als Clavicimbal, Theorb &c. von nöthen seyn, gestalt auch in den meisten Liedern der vorgeschriebene Bass anstatt der Tabulatur dienen thut, daßfals auch eine Wissenschaft, wie mit dem General-Bass umbzugehen ist, alhier erfordert wird“ (o. S.).
Noch Mattheson, Kellner und Zedler definieren die Ausdrücke Generalbaß und basso continuo in diesem Sinne, obwohl zumindest die Substantivierung Continuo in Deutschland zu dieser Zeit in der Praxis auch auf einstimmige Instrumente bezogen wurde (vgl. unten, II. (4)):

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): So ist nun solcher *Basso continuo*, oder *Bassus generalis*... eins der allerwesentlichsten Stücke heutiger *musicali*schen *execution*... Es wird solcher *Bass*... nach deren Maaßgebung entweder auf der Orgel, auf dem *Clavier*, auf der *Theorbe*, oder anderen vollstimmigen *Instrumente*n gespielet (71 f.);
J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* X (Halle u. Lpz. 1735): *General-Bass, Bassus continuus, Basse continue*, ist in der Music die Grund-Stimme, so auf einer Orgel, Claviere, *Theorbe*, oder andern vollstimmigen Instrumente mit vollen Griffen also gespielet wird, daß zugleich die gantze *Harmonie* derer übrigen zu vernehmen ist (848 a);
D. Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Baß* (Hbg [2]1737): Der *General-Bass*, so auch *Bassus continuus* genannt wird, ...wird gespielet auf viel- oder vollstimmigen *Instrumenten*, als da sind Clavir, Laute, Theorbe, Calichon, Panbor, auch wohl *Viola di gamba*; ja man tractiret ihn gar auf der *Guitarre*, so gut sichs thun läßt. Indessen ist das Clavir doch das Haupt-*Instrument zum General-Bass*, in Betrachtung, daß man bei andern sehr viele *difficult*äten findet. Daß aber der berühmte *Sylvius Leopold Weiss* auf seiner Laute was rechtschaffenes *accompagniren* und auf demselben das *praestiren* kan, was ander müssen bleiben lassen, solches ist mehr seiner Geschicklichkeit als dem *Instrument* zuzuschreiben (1).

Bereits 1626 hatte J. H. Schein in einem *Avvertimento* zu seinen *Opella Nova* die Kombination zweier derartiger vollstimmiger Instrumente empfohlen:

Weil erfahrne Capell- und andere Musici, ohne das bald verstehen, wie ein oder das andere Concertlein, wenn sie es einmal durchsehen, am besten zu effectuiren sey: So habe ich nur dieses hierbey einfeltige Cantores und Organisten wolmeynend erinnern wollen, daß nemlichen, wann

in einem oder dem andern meiner Concertlein etwa eine Stimme nur alleine singet, es dahin angesehen, daß der Bassus Continuus, nebenst deme daß er auff der Orgel, Positiff oder Regal, miteingeschlagen wird, auch uberdas noch für eine oder mehr Lautten, Teorben, Pandorn und andere dergleichen beseitete vollstimmigte Instrumenta, welche dann solcher alleine singenden und zimlich blos kommenden Stim, voraus in grossen Kirchen, eine gute assistentz leisten, und ein freundliches Geleidt geben können, müsse abgeschrieben, und darauff mitgespielet werden (o. S.).

Auch M. Locke bezieht in England den Ausdruck Continued bass auf Instrumente, die mehrstimmigen Spiels fähig sind:

Melothesia or, Certain General Rules for Playing Upon a Continued-Bass (London 1673): ...the Rules for Playing on a *Continued Bass*, are here particularly applyed to the *Harpsicord* and *Organ*, as being of most use; yet they equally fit the *Theorbo*, *Arch-Lute*, *Harp*, or any other Instrument capable of performing Duplicity of Parts (4).

Die hier zum Ausdruck kommende Vielfalt der Besetzungsmöglichkeiten gehörte offenbar zur Grundidee bei den ersten italienischen „Basso continuo"-Stimmen beispielsweise im Madrigalbereich. Denn während Cembalo und Lauteninstrumente unterschiedliche Arten von Tabulaturen verwendeten, war eine „Basso continuo"-Stimme universell verwendbar (vgl. oben, I. (2)).

(a) Die meisten Belege für basso continuo und basso generale stammen zu Beginn des 17. Jh. aus dem Bereich der geistlichen Musik, was zum Teil auf die in monodischer weltlicher Vokalmusik bevorzugte Partiturnotation (vgl. oben, I. (2)(b)) zurückzuführen ist. Häufig werden dabei ORGELINSTRUMENTE durch Zusätze wie „per maggiori commodita de gl'organisti" oder einfach „per l'organo" gefordert. Insgesamt zeigt sich eine Tendenz, daß basso generale, bassus generalis und Generalbaß zunächst eher im Zusammenhang mit Orgelbegleitung verwendet werden (vgl. oben, I., die Bemerkungen zu einer unterschiedlichen Terminologie bei Monteverdi 1605 und 1610). Das mag zum Teil eine direkte Folge der Erstbelege 1600/01 im Bereich der geistlichen Musik sein, während die Ausdrücke basso continuo und basso continuato von Anfang an auch im Bereich der weltlichen Vokalmusik beheimatet waren. Dennoch gibt es selbst in Italien zumindest zwei Beispiele, daß der Ausdruck basso generale auch mit anderen Instrumenten verbunden sein konnte:

A. Franzoni, *I nuovi fioretti musicali... co'l suo Basso generale per il clavicimbalo, chitarrone, et altri simili stromenti* (Venedig 1605);
G. N. Mezzogorri, *Il pastor fido armonico in due parti diviso* I. *Madrigali a cinque voci: col basso generale per il clavicembalo, spinetta, o chitarone* II (Venedig 1617).

Auch in der solistischen Claviermusik wurde im 17. Jh. noch vielfach kein Unterschied zwischen Orgel- und Cembalomusik gemacht. L. Grossi da Viadana spezifiziert die „Basso continuo"-Stimme zu seinen *Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602) zwar als basso pro Organo, akzeptiert als Alternative zur Orgel in seiner Vorrede auch ein besaitetes Tasteninstrument, beharrt dabei jedoch implizit auf einer vollstimmigen Ausführung der „Basso continuo"-Stimme („Che chi volesse Cantare questa sorte di Musica senza Organo, ò Manacordo, non farà mai buon effetto, anzi per lò più se ne sentiranno dissonanze"; zit. nach Schneider 1918, 8 a).

Die erste ausdrücklich dem „Basso continuo"-Spiel gewidmete Schule von G. Sabbatini nennt Orgel und Saitenclavier ebenfalls nebeneinander:

Regole facile, e breve per sonare sopra il Basso continuo nell'Organo, Manacordo, ò altro Simile Stromento (Venedig 1628).

Ebenso ist im deutschen Sprachraum weder Generalbaß noch Basso continuo zu keiner Zeit exklusiv der Orgel vorbehalten, obwohl die Rezeption der italienischen Praxis zunächst fast ausschließlich im Bereich der geistlichen Musik erfolgt, somit die Orgel im 17. Jh. eindeutig das meistgenannte Instrument ist. Wie sehr dieses Instrument mit basso continuo und Generalbaß identifiziert wurde, zeigen die Definitionen von Janowka und Walther, die beide sowohl bassus generalis als auch basso continuo als spezifische Orgelstimmen definieren:

Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701): Basso continovo vel Bassus continuus, seu Bassus generalis, illa pars Musicalis intelligitur, quæ pro Organo aut positivo &c. cum omnibus vocibus continuò ferè procedente præparata est (5);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Basso continuo (ital:) Bassus generalis, it: Bassus pro Organo*, ist diejenige Stimme, die dem *Organisten* gegeben wird; diese *partie* gehet vom Anfange eines *musicali*schen Stückes biß zu deßen Ende ohne vieles und langes *pausiren continuir*lich fort, (daher sie auch den Nahmen hat)... (ed. Benary, Lpz. 1955, 41).

W. C. Printz gibt eine umfangreiche Liste möglicher Instrumentenzuordnungen, nimmt jedoch eine Hierarchisierung vor, bei der die Orgel an die erste Stelle rückt:

Phrynis Mitilinaeus, Oder Satyrischer Componist... ([1676–79] Dresden u. Lpz. ²1696) II: Bassus Generalis... kan... nicht nur auff der Orgel, sondern auch auff andern Fundamental Instrumenten gespielet werden, als da seyn: Positiv, Regal, Clavicymbel, Spinett, Virginal, Lauten, Tiorben, Doppelharfen, grosse Lyra, Pandur und Cither, iedoch hat unter allen diesen die Orgel den Vorzug, und werden gemeiniglich die Lauten, Tiorben, Lyrae, Harffen, Panduren und Zittern nur als Ornament-Instrumenta gebraucht (116).

*

Exkurs 1: Die hier vorgenommene Unterscheidung zwischen „Fundamental"- und „Ornament"-Instrumenten geht zurück auf A. Agazzari, der die „tutti Stromenti" in zwei Gruppen einteilt. Die einen stützen und führen den

gesamten Klangkörper von Stimmen und Instrumenten, die anderen tragen durch Verzierungen und Gegenstimmen lediglich zu einer klanglichen und harmonischen Bereicherung bei:

Del sonare sopra'l Basso con tutti Stromenti... (Siena 1607): ...diuideremo essi stromenti in duoi ordini; cioe in alcuni, come fondamento; et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Grauicembalo &c. e similmente in occasion di poche, e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa &c. Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contrapontegiando, rendono più aggradeuole, e sonora l'armonia; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili (3).

Laute, Theorbe und Harfe können bei Agazzari je nach Größe des gesamten Ensembles beiden Gruppen zugerechnet werden. Diese Differenzierung nach Besetzungsstärken beachtet Printz nicht mehr, der zudem die von Agazzari genannte Violine – das einzige angeführte Instrument, das nicht zu den vollstimmigen Instrumenten zu zählen ist – nicht erwähnt. In der zweiten Gruppe unterscheidet Agazzari nochmals zwischen Baß- und Melodieinstrumenten – diese spielen die Baßstimme wie sie steht, jene improvisieren darüber eine Kontrapunktstimme:

ibid.: ...il primo hauendo a suonar il basso postoli auanti come sta; non ricerca, che l'huomo habbi gran scienza di contraponto: ma il secondo lo ricerca, poiche deue, sopra il medesimo basso compor nuoue parti sopra, e nuoui e variati paßaggi, e contraponti (8).

Da jedoch Agazzari im ganzen Traktat keinen der Ausdrücke des Begriffsfelds basso continuo/basso generale verwendet, können seine Ausführungen nicht als Beleg dienen, daß Violone oder Violine als Instrumente zur Ausführung einer „Basso continuo"-Stimme angesehen worden wären (vgl. hingegen etwa die Terminologie „'ornamental' continuo instruments" bei P. Williams, Art. *Continuo*, New GroveD, London 1980, IV, 686 b).

*

Exkurs 2: Für die Ausführung auf Orgeln gibt es häufig spezielle Registrierungsanweisungen. Schon Grossi da Viadana geht im Vorwort zu seinen *Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602) davon aus, daß die „Basso continuo"-Stimme nur mit einem Register gespielt werde („senza aggiunta d'altri registri; perche la natura di questi deboli, & delicati Concerti, non sopportano quel tanto romore dell'Organo aperto; oltre che ne i piccioli Concerti ha del pedantesco"; zit. nach Schneider 1918, 8). Entsprechend empfiehlt D. Speer:

Grund-richtiger, kurtz, leicht u. nöthiger Unterricht d. mus. Kunst (Ulm 1687): Es sollen zum *General-Bass* zu *tractir*en in ein oder wenig Stimmen oder *ludirend*en Instrumenten, nicht mehr als ein Register, nahmlich eine *Copel* gebraucht werden, damit die Stimmen und *Instrumenta*, an welchen das meiste zu hören, gelegen, durch solch unnöthige Vielheit der mehren und starcken Register nicht übertäubet werden... (54).

Das hier als Copel bezeichnete Register ist offenbar identisch mit dem, was H. Chr. Koch in einem eigenen Artikel als „Musicirgedakt" bezeichnet:

KochL (Ffm. 1802): *Musicirgedakt*, ist in alten Orgeln eine gewöhnliche gedeckte Flötenstimme von 8 Fußton, die lieblich intonirt, und daher zur Begleitung des Generalbasses bey der Kirchenmusik sehr schicklich ist, woher sie auch diesen Namen erhalten hat (992).

Doch gibt es auch Anweisungen, die Registrierung nach Zahl und Stärke der beteiligten Sänger zu variieren. So empfiehlt schon H. Schütz im Vorwort seiner *Psalmen Davids* (Dresden 1619):

Derowegen dann der Organist diese terminos [„Cori Fauoriti"], wie sie im Basso continouo zu finden, in acht nemen, vnd die Orgel mit guter discretion, bald still, bald starck registriren wolle (zit. nach: E. H. Müller, *Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931, 62).

Auch J. Staden mahnt in seiner *Kirchen-Music* II (Nürnberg 1626) zur Zurückhaltung, geht aber ebenso von einer Anpassung der Registrierung aus, da man „die Orgel oder das Regal nicht zu stark soll hören lassen, sondern [je] nachdem viel oder wenig Singer vorhanden, mit den Registern variiren" (Abh. *Kurzer u. einfältiger Ber. für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren...*; zit. nach Leipziger Allgemeine mus. Zeitung XII, 1877, 122).

J. Adlung schlägt eine Differenzierung zwischen Baß und Begleitstimmen vor, die auch durch eine Verwendung des Pedals erreicht werden konnte:

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758): Bey einer Musik nimmt man in der rechten Hand auf dem Positiv eine stille 8füßige Stimme, um die Griffe nach Art der Generalbaßisten damit auszudrücken. Im Pedal ziehet man so viel, als zum Fundamente nöthig... Wenn die Baßnoten von der Beschaffenheit sind, daß sie füglicher auf dem Hauptmanual mit der linken Hand gespielet werden, ist mehrentheils die Quintatön 16 F. oder der gleichgrosse Bordun gebräuchlich, welche Stimme man verstärkt bald durch... eine Octave, zumal wenn man staccato spielet, wobey aber eine stille 8füßige Stimme billig den weiten Raum, sonderlich zwischen 16 und 2 F. ausfüllen soll. Es kann aber die 16füßige Stimme auch bisweilen mit schwächern Registern begleitet werden, und hat man zu sehen sonderlich auf die Stärke oder Schwäche der Sänger, auch der Instrumentisten, damit nicht die Orgel allein gehört, vom übrigen aber nichts vernommen werde (488).

*

(b) Cembaloinstrumente für das Spiel eines Basso continuo sind erstmals bei Cl. Monteverdi belegt; sie bleiben im Bereich der weltlichen Vokalmusik üblich:

Cl. Monteverdi, *Madrigali a cinque voci... col Basso continuo per il Clavicembano, Chittarrone od altro simile istromento* V (Venedig ²1606; der Titelwortlaut der ersten Auflage von 1605 ist identisch, aber durch zahlreiche Druckfehler entstellt);
A. Anglesio, *Madrigali concertati a quattro, & a cinque voci... con il suo basso continuo, per sonare col chittarone clavicembalo, overo spinetta, e simili altri strumenti* I (Venedig 1617).

In der Instrumentalmusik wird Cembalomitwirkung vor allem bei Kammermusik in Form von Balletten und Suonate da camera vorausgesetzt. Canzonen

gehörten normalerweise ebenso wie Suonate da chiesa zum Kirchenstil; einzig D. Castello bietet in seinen *Sonate concertate in stil moderno* (Venedig 1629) auch Alternativen zur Orgelbesetzung. Dabei heißt es beim ersten Buch, das in erster Auflage bereits 1621 erschienen war, „per Sonar nel Organo, overo Spineta con diversi Instrumenti. A 2. & 3. Voci. Con Basso Continuo", beim zweiten Buch aber „per sonar nel organo overo clavicembalo con diversi instrumenti, a 1. 2. 3. & 4. voci".
Vereinzelt wird jedoch auch in der Kirchenmusik basso continuo bzw. im deutschsprachigen Raum bassus generalis auf Cembaloinstrumente bezogen. Teilweise hat das gattungsspezifische Gründe im kirchlichen Ritus, da in der Karwoche die Orgeln zu schweigen hatten:

V. Bona, *Lamentationi della settimana santa con il Benedictus & Miserere per ciascun giorno, et un motetto del S. Sepolcro, co'l versetto, & sua oratione: commode per le semplici voci, & per li istromenti, con il basso continuo per il clavicembalo concertate a doi chori uguali...* op. 22 (Venedig 1616);
Fr. Milleville, *Pompe Funebri nel Mortoria di Christo. Responsorii delli Matutini la Sera nella Settimana Santa A 2. 3. & 4. voci pari, in Concerto co'l basso continuo per lò clavicembalo, tiorba ò simil' istromento* (Venedig 1624).

In anderen Fällen wird offenbar dem Cembalo der Vorzug gegeben, weil es sich um sakrale Kammermusik handelt:

M. Capuana, *Sacre armonie a tre voci con basso continuo per sonar il clavicembalo o altro stromento* op. 1 (Venedig 1647);
A. Rauch, *Missa, Vespera et alii sacri Concentus Concertati, duabus vocibus viris, adhibito clavicymbalo, chely et fidibus majoribus, decantandi compositi et in lucem editi. Bassus generalis* (Nürnberg 1641).

In weltlicher Musik, sei es in Opern, in Kantaten, in Madrigalen oder in tänzerischer Instrumentalmusik sind basso continuo und Generalbaß in der Regel auf Cembaloinstrumente zu beziehen; nur vereinzelt werden Zupfinstrumente als Ergänzung oder Alternative genannt. Als zu Ende des 18. Jh. das Cembalo bzw. (in deutschem Sprachgebrauch) der „Flügel" zunehmend durch das Hammerklavier ersetzt wird, kann sich dennoch das Cembalo als „Generalbaß"-Instrument länger behaupten denn als Soloinstrument:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Flügel*: ...des Flügels aber bedient man sich noch in den mehresten großen Orchestern theils zur Unterstützung des Sängers bey dem Recitative, theils und hauptsächlich aber auch zur Ausfüllung der Harmonie vermittelst des Generalbasses... Sein starker durchschlagender Ton macht ihn... bey vollstimmiger Musik zur Ausfüllung des Ganzen sehr geschickt; daher wird er auch wahrscheinlich in großen Opernhäusern und bey zahlreicher Besetzung der Stimmen den Rang eines sehr brauchbaren Orchester-Instrumentes so lange behaupten, bis ein anderes Instrument von gleicher Stärke, aber von mehr Mildheit oder Biegsamkeit des Tones erfunden wird, welches zum Vortrage des Generalbasses eben so geschickt ist (587).

(c) Bereits mit dem Erstbeleg bei S. Rossi 1602 (vgl. oben, I.) wird basso continuo dem Zupfinstrument Chitarrone zugeordnet. Auch G. Caccini spricht im selben Jahr im Vorwort zu seinen *Nuove Musiche* (Florenz 1602) von einem „Basso per lo Chitarone" (zit. oben, I. (2)(b)). Dies bleibt in Italien in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. – unter Einfluß der Antikerezeption – der am häufigsten genannte Typ der ZUPFINSTRUMENTE; ab etwa 1640 wird der wohl synonyme Ausdruck tiorba bevorzugt:

E. Pizzoni, *Balletti, correnti, gighe, e sarabande per camera a due violini, e violone col suo basso continuo per spinetta, o tiorba* (Bologna 1669).

Die Laute wird allenfalls als Alternative zu Chitarrone oder Theorbe genannt; für die rückblickende Darstellung von Mattheson gibt es keine konkreten Belege:

Das Neu-Eröffnete Orch., loc. cit.: Vor diesem haben die Italiäner auff der Laute *accompagniren* oder den *General-Bass* spielen wollen; seitdem aber die *Theorbe* im Gebrauch kommen, haben sie der Lauten gerne ihren Abschied gegeben; In Kirchen und *Opern* ist das *prætendirte Accompagnement* der Laute gar zu lausicht und dienet mehr sich *Airs*, als dem Sänger Hülffe zu geben, wozu der *Calichon* geschickter ist. Was einer in Cammer-*Music* mit dem *General-Bass* auff der Laute *præstiren* kan, mag wol gut seyn, wenn mans nur hörete (277).

Der hier erwähnte Calichon scheint vor allem in Deutschland ein bevorzugtes Generalbaßinstrument gewesen zu sein, wobei die vorkommenden Bezeichnungsvarianten Calchedon, Colascione eine eindeutige Zuordnung erschweren. J. G. Walther nennt einen weiteren in Italien gebräuchlichen Lautentypus:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Arcileuto*: ...dieses bey den Italiänern gebräuchliche Instrument, worauf sie den General-Baß zu *tractiren* pflegen... (44 b f.).

Diese ‚Erzlaute' wird seit Ende des 17. Jh. in einzelnen italienischen Drucken als Alternative zum Violone genannt, allerdings ohne spezifische Verbindung zu dem Ausdruck basso continuo. Eine solche bietet jedoch G. Chiti:

Regole piu necessarie et universali per accompagnare il Basso Continuo con l'Arci Leuto, o Cravi Cembalo (hs. Rom 1720).

Trotz der angestrebten universalen Verwendbarkeit von „Basso continuo"-Stimmen im frühen 17. Jh. bevorzugten die Gitarristen zunächst ihre spezifische Alfabeto-Notation. Deshalb weisen zahlreiche Drucktitel die Ausdrücke basso continuo und Alfabeto auf:

G. Olivieri, *La Pastorella Armilla variamente cantata a una, a due, e tre voci... con il Basso continuo per sonare in ogni stromento, l'alfabeto della Chitarra, un Dialogo a tre, et una Canzone concertata a cinque* (Rom 1620).

Doch rasch wurden im Verlauf des 17. Jh. eine Vielzahl von Anweisungen für die Ausführung eines „Basso continuo" gerade auf Gitarren publiziert, so

daß derartige Doppelungen überflüssig wurden. Die früheste derartige Anweisung gibt Fr. Corbetta:

Varii Capricci per la ghitarra spagnuola (Mailand 1643), *Tauola dell'Opera*: Regola per sonar sopra la parte in Baßo continouo con tutte le sue Consonanze piu famigliari (5).

Gerade im Zusammenhang mit der Gitarre erschien in diesem Zusammenhang häufig die Präposition sopra, was sich leicht dadurch erklären läßt, daß auf der Gitarre rein akkordisch gespielt wurde, ohne Rücksichtnahme darauf, welcher der Akkordtöne in welcher Oktavlage im Baß notiert war – die eigentliche Baßlinie erklingt bei diesem Spiel „sopra la parte del Basso continuo" (vgl. unten, III.) folglich nicht. Fr. Campion verweist zur Rechtfertigung auf die selbst bei Tasteninstrumenten übliche Oktavierung der Baßtöne:

Addition au Traité d'Accompagnement et de Compos. par la Régle de l'Octave (Paris 1730), *Accompagnement de la Guitare*: Cet instrument se raisonne comme le Théorbe. Toutes les nottes de musique, pour la basse continuë se trouvent sur la cinquiéme, quatriéme & troisiéme corde. Il y a une maniére d'harpéger les accords en touchant, avant la batterie, la notte essentielle du poulce, & remontant les cinq cordes des autres doigts(.) Ce qui rend l'accompagnement de cet instrument très-facile, c'est qu'il n'est pas besoin de descendre la main au bas du manche pour y chercher le degré de la notte comme au Théorbe: On va de la troisiéme corde à la cinquiéme corde. On ne doit pas se piquer pour l'accompagnement de cet instrument, de monter du ton grave à l'aigu. Il suffit que la verité de la notte y soit: & nous voyons même que, sur le clavecin, où le ton grave, & aigu sont possibles, les accompagnateurs, par plaisir ou par indifférence, prennent un degré pour l'autre (37 f.).

(d) Abgesehen von dem bei Agazzari und Doni (vgl. oben, II. (2) u. (2)(a) Exkurs) genannten Lirone (oder Lira grande) sind STREICHINSTRUMENTE im 17. Jh. wohl allenfalls als Verdoppelungsinstrumente für „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen benutzt worden. Selbst die Gambe wurde kaum als vollgültiges Instrument zur Ausführung einer Generalbaßstimme akzeptiert:

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Die gemeinste Art der *Viol di Gamben* hat 6. Sayten... Ihr meister Gebrauch bey *Concerten* ist nur zur Verstärckung des *Basses*, und *prætendi*ren einige gar einen *General-Bass* darauff zu wege zu bringen, wovon ich noch biß *dato* eine vollenkommene Probe zu sehen, das Glück nicht gehabt habe (284 f.).

Vermutlich erst im späten 18. Jh. hat sich im Zusammenhang mit der Verdrängung der Cembaloinstrumente aus dem Musikleben die bis ins 20. Jh. hinein praktizierte akkordische Begleitung von Opernrezitativen mit einem Violoncello entwickelt:

Ch. Burney, *A General History of Music* III (London 1789), Kap. VIII: One of the most distinguished ecclesiastical composers of this period was LODOVICO VIADANA, who has the reputation of having invented... what the Italians call the *basso continuo*, and the English *thorough-base*, or accompaniment on keyed-instruments, lutes, harps, and, in recitatives, even violoncellos... (ed. Mercer, London 1935, 411);
J. Gunn, *An essay theor. and pract., with copious and easy examples on the application of the principles of harmony, through bass, and modulation to the violoncello* (London 1802);
F. S. Gassner, *Dirigent u. Ripienist* (Karlsruhe 1844): Das Verfahren bei nicht ausgesetzten Stimmen in jenen Recitativen, wo in der Begleitung nur der bezifferte Grundbass steht... ist verschieden. Entweder wird die Begleitung auf dem Pianoforte gespielt; oder mit Contrabass und Violoncello in der Art, dass der Violon die Grundnote, das Cello aber die zur Harmonie gehörigen Intervalle anschlägt... (117 f.);
BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Generalbaß*: Am häufigsten und nöthigsten erschien dieses G e n e r a l b a ß - S p i e l e n bei dem sogenannten unbegleiteten Recitativ... Der Baß wurde nur von den Contraviolons, die Harmonie aber vom Flügel, oder auch vom ersten Violoncello angegeben (141).

(3) Eine simultane Kombination mehrerer Instrumente im Sinne einer VERDOPPELUNGSPRAXIS wird durch hinzutretende Kennzeichnungen wie gedoppelt, duplex und gemino im Titel von Drucken mit mehreren entsprechenden Stimmbüchern angezeigt. Das zusätzliche Instrument muß dabei nicht der Kategorie der vollstimmigen Instrumente angehören. Beispiele für die Praxis einer Streichbaßdoppelung begegnen zunächst überwiegend im deutschsprachigen Raum. In Italien gibt es in der ersten Hälfte des 17. Jh. keine Belege, daß eine „Basso continuo"-Stimme zur Ausführung beispielsweise auf einem Violone bestimmt gewesen wäre. Häufig werden die Baßstimmen für verdoppelnde einstimmige Instrumente mit besonderen Ausdrücken gekennzeichnet, so etwa bei R. Micheli als „Basso Particolare" (*Compieta a sei voci Con tre Tenori. Concertata all'uso moderno, Con il Basso Continuo per l'Organo, & un'altro Basso Particolare* op. 4, Venedig 1616).
Eine Verdoppelungspraxis belegt schon das oben, II. (2), angeführte Zitat von G. B. Doni über die Florentiner Praxis, Streichbässe und „Instromenti da corpo" zu kombinieren. Ähnliches empfiehlt auch M. Praetorius:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Ist diß auch sonderlich zu mercken, Wenn 2. oder 3. Stimmen allein in den *General*Baß, denn der Organist, oder Lauttenist für sich hat, vnd draus schlägt, gesungen werden: Daß es sehr gut, auch fast nötig sey, denselben *General*Baß mit einem Baß*Instrument*, als Fagott, Dolcian oder Posaun, oder aber, welchs zum allerbesten, mit einer Baßgeigen darzu machen lest. Darumb ich dann etliche *Cantores* darzu ermahnet, und were sehr zu loben, wenn es ihrer viel also vor die hand nehmen, daß sie sich vff einer Baßgeigen, den Baß im Chor mitzustreichen, (welches dann gar eine leichte Kunst ist) *exercire*n möchten, welches, weil man in allen Schulen nicht allezeit gute Bassisten haben kan, das Fundament trefflich zieret vnd stercken hilfft (145).

Wenn Praetorius sich zur Begründung auf fehlende gute Bassisten beruft, denkt er offenbar nicht an die zunächst erwähnten kleinen geistlichen Konzerte für nur zwei Solostimmen, sondern an motettische Sätze.
J. H. Schein differenziert in seinen geistlichen Konzerten (*Opella nova* I–II, Lpz. 1618–1626) „Generalbaß"- oder „Basso continuo"-Stimme und eine als „Basso instromento" bezeichnete Stimme. Letztere unterscheidet sich durch Einfügung kurzer Zäsur- bzw. Atem-Pausen. Schein schreibt dazu im Vorwort, daß dieser Bass, „welcher auch wol, so man die Bass.Instrumenta nicht haben kan, gut außgelassen werden mag", mit „einer Trombone, Fagotten, Viola grossa, oder dergleichen", besetzt werden könnte. Die Viola grossa brauchte keine Atem-Pausen, wird jedoch auch erst an dritter Stelle der Besetzungsmöglichkeiten genannt. In der zweiten Auflage von 1626 aber wird diese „Basso Instromento"-Stimme mit differenzierten Besetzungsangaben versehen: Von insgesamt 32 Stücken werden in 19 Fällen Trombone und Fagotto alternativ genannt, dreimal Trombone (zweimal davon mit vokaler Baßstimme gedoppelt), zweimal Fagott und Violone alternativ, zweimal das Fagott alleine und in Einzelfällen Trombone grosso, Viola di gamba und Bombardon. Deutlich läßt sich hier also eine terminologische Differenzierung zwischen einer für vollstimmige Ausführung gedachten „Basso continuo"- und einer für einstimmiges Spiel konzipierten „Basso instromento"-Stimme beobachten.
In A. Borsaros *Concerti Ecclesiastici... Nelli quali si contengono Mottetti... Con il Basso Continuo per l'Organo* op. 9 (Venedig 1605) erklärt sich eine ungewöhnliche Angabe zur Besetzung der Baßstimme offenbar durch die instrumentalen Vorlieben des Widmungsträgers A. Moschino Todeschi, der auf Posaune und Laute dilettierte:

Havendo io altresi havuto in tal compositione questa particolar cura, & diligenza, che (benche il Concerto sij à una, due, & più voci) d'introdurni sempre una parte di Basso, ad Altri forsi parerà superfluo, Nondimeno à chi si diletta di concertare con Trombone, & Liuto ancora, (come di questo n'hà V. S. particolar diletto & conoscenza) non sarà (dico) cosa punto fuori di raggione, anzi à mio giuditio, ragionevolmente introdottani... (o. S.).

In der Regel bezieht sich in Italien die durch Werktitel und Vorworte belegbare Verdoppelungspraxis zunächst auf die Kombination mehrerer vollstimmiger Instrumente. So druckt B. Barbarino in jedem Stimmbuch auch den „Basso continuo"-Part ab, um eine Ausführung mit mehreren Chitarronen zu ermöglichen:

Madrigali a tre voci da cantarsi nel chitarrone o clavicembalo con il basso continuo a ciascuna parte per potere sonare volendosi piu di un chitarrone (Venedig 1617).

Da basso continuo und Generalbaß sich auf die einzelne Stimme bzw. das einzelne Stimmbuch beziehen, erfolgt im Zusammenhang der Publikation mehrerer derartiger Baßstimmen häufig die Beifügung von Attributen wie duplicato, duplici, gedoppelt oder gemino.
Im Zusammenhang mit frühen Orgelbaßstimmen wurde das Attribut duplici zunächst auf eine Baßpartitur mit den Stimmen beider Chöre von doppelchörigen Werken bezogen etwa in L. Leonis achtstimmigem *Sacrarum cantionum Liber Primus... cum duplici partitura organi* (Venedig 1608) oder J. Stadlmayrs achtstimmiger *Missa... Cum duplici Basso ad Organum accomodato* (Augsburg 1610).
Vorreiter in der neuen Gebrauchsweise dieses Attributs ist dann jedoch Fr. Turini mit seinen *Madrigali a cinque, cioè tre voci, e due violini con un basso continuo duplicato per un chitarrone o simil istromento* (Venedig 1629). In einem ausführlichem Vorwort beschreibt er die Vorzüge der Verdoppelungspraxis, wobei auch für ihn die Kombination von Chitarrone und Cembalo ein Ideal bildet. Und nur Chitarrone und Cembalo sollen im Falle einer Verdoppelung einen pausenlosen basso continuo „continuamente" spielen, andere hinzutretende Streich- oder Blasinstrumente jedoch nur in jenen Teilen musizieren, wo auch Violinen spielen:

Anchor che i presenti madrigali possino esser concertati con l'istromento solo da tasto senza chitarrone; overo un chitarrone, ò altro simile istromento senza quello da tasto; nulladimeno faranno assai miglior riuscita con l'uno, & con l'altro; poiche l'istromento da tasto no dà quel spirito a i violini che dà il chitarrone, & il chitarrone solo senza l'istromento da tasto riesce troppo vuoto ne li accompagnamenti de le parti di mezzo, & massime nelle ligature, & durezze, & molto più ne le alte; & sonar alla ottava bassa no fà buona riuscita.
Onde à questo effetto si è fatto il presente basso continuo duplicato quale serve, non solo per il chitarrone, ma anco per un bassetto da Braccio, Viola da gamba, Fagotto, & altri si fatti istromenti, concertando tutti bene con i violini, mà non riuscendo simili sonati continuamente come fà il Chitarrone.
Si avertira di sonarli solamente quando sonano i Violini, & quando sonano, & cantano tutte le parti insieme; il che facilmente si può mettere in essecutione, avertendo alle parole poste sopra questo Basso Continuo, cioè ove dice quando Tutti, & quando Violini, & simili oltre, che serve anco (in caso che non vi sia alcuno de i sudetti istromenti) per che regge la battuta potendo facilmente per le medesime sudette parole avisare, & rimettere la parte secondo il bisogno, & conoscere benissimo la natura della Compositione quando vada battuta spiritosamente, & quando adagio (o. S.).

H. Schütz befürwortet ebenfalls eine durch Publikation mehrerer Stimmbücher zu ermöglichende Verdoppelungspraxis:

Mus. Exequien (Dresden 1636): Das der Violon oder die Grosse Bassgeige zu den Concertat Stimmen (wann nemlich, dieselbigen in ein still Orgelwerck alleine Concertiret vnd gesungen werden) das aller bequemste, anmutigste vnd beste Instrument, der Music auch eine sonderbahre Zierde sey, wann es recht gebraucht wird, erweiset nicht alleine

der effect selbsten, Sondern bekräfftigen hieruber auch die Exempel der berümbtesten Musicorum in Europa, welche heutiges Tages dieses Instruments sich allenthalben bey ihren Anstellungen besagter massen gebrauchen. Dahero dann nicht ohnrahtsamb ist, daß bey vorhergehenden publicationen Musicalischer Concertirenden Sachen, nebenst dem Basso Continuo vor die Orgel, hierüber noch ein Abdruck vor den Violon gemacht, und dem Opere beygefügt werde. Wie denn bey gegenwertigem Wercklein von mir auch geschehen, vnd künfftig bey, geliebts Gott, bald folgenden andern meinen Editionen es dero gestalt zu halten, Ich entschlossen bin (zit. nach: E. H. Müller, *Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931, 133 f.).

Jedoch zeigen die beiden letzten von drei „erinnerungen" am Schluß des Vorworts, daß die Violone-Stimme nur zur Ersparnis von Druckkosten mit der basso continuo-Stimme identisch ist, sie jedoch so einzurichten sei, daß sie in der oben, I. (1), geschilderten Bedeutung kein basso continuo mehr ist:

2. Wenn... hohe Parteyen, sey gleich Discant, Alt oder Tenor, nach einander Fugen weiß eingeführet werden, daß so dann der Violon so lang still schweige, vnd mit dem Bass erst einfalle.
3. Ist auch in sonderheit zu observiren, wann etwa eine alleine auch zwey, oder mehr Vocal Bass stimmen concertiren, daß so dann der Violon auch still schweige, weil ohne deß der Vocal Bass das fundamet füret und der Violon mit ebenmässigen Chorden oder Vnisonien eine vnangeneme harmonei verursachet (134 f.).

Schütz veröffentlicht die *Symphoniae sacrae* II (Dresden 1647) „Sambt beygefügtem geduppelten Basso Continuo Den einen für den Organisten, den andern für den Violon"; wie es vor allem im deutschsprachigen Raum üblich war (vgl. unten, II. (5) u. (7) Exkurs, die Belege von J. R. Ahle und A. Hammerschmidt).
S. Seidel gebraucht die in gleichem Sinn verstandene Wendung „cum... gemino basso generali". Die Zwillingsstimmen tragen auf dem Außentitel beide die Bezeichnung „Organum à 3", sind beide beziffert, unterscheiden sich jedoch im Kopftitel, wo in einem Fall „Organum", im anderen „Violon" gedruckt ist:

Suspiria musicalia cordis ardentissima ex septem psalmis poenitentialibus excerpta una, et duabus vocibus, cum duobus instr. et gemino basso generali pro organo (Freiberg 1650).

Noch im 18. Jh. benutzt vor allem der Augsburger Verleger Lotter regelmäßig die Beifügung duplicus in diesem Sinne; der letzte Beleg stammt aus dem Jahr 1764:

I. Haas, *XXXII. Hymni Vespertini... à 5 Vocibus... duobus Violinis & duplici Basso Generali...* (Augsburg 1764).

*

Exkurs: Z. Tevo zeigt, daß in Italien eine solche Verdoppelung der „Basso continuo"-Stimme mit Violone und Theorbe im Zusammenhang einer generellen colla-parte-Verdoppelung aller Stimmen einer Komposition zu sehen ist:

Il mus. testore (Venedig 1706): ...nelle compositioni di più voci si radoppiano li Tenori, e Soprani; circa poi gl'Istrumenti, che si usano, sono li Violini, li Cornetti, e le Trombe, che suonano le parti sopra acute. Le Viole da braccio, che suonano le parti dell'Alto, e Tenore, le Viole da gamba, e da spalla, li Fagotti, e Tromboni, che suonano la parte del Basso, e li Violoni, e Tiorba che suonano il Basso continuo; Con queste voci adunque, e con questi Instrumenti, si formano le compositioni grosse, come Salmi, e Messe... (360).

In der Kammermusik hingegen war eine Verdoppelung der „Generalbaß"- und „Basso continuo"-Stimme durch ein Baßinstrument auch im 18. Jh. keine unumstößliche Norm. C. Ph. E. Bach hat durch eine Bemerkung in der Einleitung zu seinem *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762) einer solchen Auffassung Nahrung gegeben:

Das vollkommenste Accompagnement beym Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Clavierinstrument nebst dem Violoncell (3).

Doch berichtet er andererseits stolz in einer autobiographischen Aufzeichnung (1773) von der Ehre, das erste Flötensolo Friedrichs II. in Charlottenburg „mit dem Flügel ganz allein zu begleiten" (zit. nach *Carl Philipp Emanuel Bach im Spiegel seiner Zeit*, hg. von E. Suchalla, Hildesheim 1993, 32). Widerspruch gegen die Bemerkung von 1762 kam etwa von J. Riepel:

[*Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* VI:] *Vom Contrapunct* (hs. um 1770): NB die Begleitung mit Clavier und zugleich mit Violoncello lieben nicht alle Solospieler (ed. Emmerig, Wien, Köln u. Weimar 1997, 597, Anm. **).

Erst in der Aufführungspraxis des 20. Jh. wird die Verdoppelung durch ein Streichbaßinstrument weitgehend als obligatorisch angesehen:

HarvardD (Cambridge, Mass. ²1969), Art. *Thoroughbass*: In addition to the accompanying harpsichordist, the realization of a thoroughbass part calls for a cello or viola da gamba that reinforces the bass line (850 a).

*

(4) Seltener werden basso continuo und Generalbaß auf ein EINSTIMMIGES INSTRUMENT allein bezogen. Auch hier finden sich die frühesten Beispiele im deutschsprachigen Raum. Praetorius akzeptiert einstimmig spielende Instrumente nur als Notlösung, um einen Generalbaß auszuführen, während Hertel dies als eine offenbar gängige Praxis ansieht:

M. Praetorius, *Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica* (Wolfenbüttel 1619), *Ordinantz*: In mangelung aber eines Organisten oder Lautenisten, muß der *General-Baß* mit einer *Quart*-Posaun oder *Baß*-Geigen, zu den *Concertat*-Stimmen gemacht werden... (XIII);
M. Hertel, *Kurtze anweisung, wie man einen Liebhabenden d. Orgelkunst in kurtzer Zeit d.* Bassum Continuum *vorstellen u. spielen lernen kan* (1669): Etliche,: absonderlich itziger Zeit:, Spielen den *Gen. B.* nur gantz bloß alleine, ohne alle Mittelstimmen welche arth, wan in einer Orgel oder Positiff nur Stimmen von 8 fl. thon als Grobgedact etc.: vorhanden, nicht verwerfflich... Spielet man doch offt

einen *Gen. Baß* auff einer *Violon* oder *Posaun* alleine, warumb nicht auch auffm *Clavir* (ed. Schünemann, *Matthaeus Hertel's theor. Schriften*, AfMw IV, 1922, 347).

Auch S. de Brossard bezieht basso-continuo nicht allein auf Harmonieinstrumente. Die von ihm genannten Bezeichnungsalternativen zeigen, daß in Italien oft spezifische Instrumentenangaben bevorzugt wurden. Es bleibt unklar, ob er an eine Ausführung von „Basso continuo"-Stimmen auf Streich- oder Blasinstrumenten zur Verdoppelung von oder als Alternative zu vollstimmigen Instrumenten denkt (andere französische Belege deuten auf eine Verdoppelungspraxis):

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): BASSO-CONTINUO. en Latin BASSUS-CONTINUUS ou *Generalis*. C'est une des parties les plus essentielles de la Musique moderne, inventée, ou mise en usage vers l'an 1600. par un Italien nommé *Ludovico Viadana*, qui le premier en a donné un Traitté. On la joüe avec les chiffres marquez au dessus des Nottes, sur l'*Orgue*, le *Clavessin*, l'*Espinette*, le *Théorbe*, la *Harpe*, &c. d'où les Italiens l'intitulent aussi souvent, *Partitura*, *Organo*, *Tiorba*, *Spinetto*, *Clavicemballo*, &c. On la joüe aussi souvent simplement, & sans chiffres sur la *Basse de Violle*, ou de *Violon*, avec le *Basson*, le *Serpent*, &c. d'où les Italiens la nomment aussi *Basso Viola*, *Violone*, *Fagotto*, &c. (7).

Entgegen der Beschreibung von Brossard läßt sich in Partituren von Lully-Opern die Wahl der Systembezeichnung basse-continuë nur in den Fällen beobachten, wo die Baßstimme in rezitativischen und ariosen Passagen auch beziffert ist, während in den Systemen, wo die Baßstimme bei rein orchestralen Teilen unbeziffert ist, die dortige Bezeichnung Basse offenbar die Mitwirkung eines Tasteninstrumentes ausschloß (vgl. G. Sadler, *The „basse continue" in Lully's Operas: Evidence Old and New*, in: *Quellenstudien zu Jean-Baptiste Lully*, hg. von J. de LaGorce u. H. Schneider, Hildesheim 1999, 388 f.).

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. gibt es zunächst in Italien, dann vor allem in England alternative Titelformulierungen, wo der „Basso continuo"-Part auch einem Streichbaßinstrument zugeordnet wird. Nicht eindeutig ist im Falle von M. Cazzati, ob sich in seiner Titelformulierung der Ausdruck „et un altro" auf eine zweite „Basso continuo"-Stimme oder nur eine zweite „Basso"-Stimme bezieht:

Suonate a due Violini col suo Basso continuo per l'organo, et un altro a beneplacito per Tiorba, o Violone op. 18 (Venedig 1656).

Andere Komponisten jedoch nennen Violoncello oder Violone als ausreichende Besetzung einer „Basso continuo"-Stimme:

G. B. Vitali, *Correnti, e Balletti da camera a due violini, col suo basso continuo per spinetta, o violone* op. 1 (Bologna 1666);
B. Marcello, *Suonate a flauto solo con il suo basso continuo per violoncello o cembalo* (Venedig 1712).

Typisch ist dabei die inklusive Konjunktion „o" bzw. „or", was zum Teil verkaufsstrategische Gründe hatte. Während solche Titel in Italien die Ausnahme bleiben, werden sie in England seit Ende des 17. Jh. zur Regel:

The banquet of musick: or, a collection of the newest and best songs sung at Court, and at publick theatres. With a thorow-bass for the theorbo-lute, bass-viol, harpsichord, or organ (London 1688);
C. A. Campioni, *Six sonatas for two violins with a through bass for the harpsicord or violoncello* (London um 1760?).

Im deutschsprachigen Raum zeigt sich im 18. Jh. eine instrumententypische Differenzierung im Gebrauch der Ausdrücke Generalbaß und basso continuo. Eine „Generalbaß"-Stimme erfordert mindestens ein vollstimmiges Instrument zu ihrer Realisierung, wobei es sich in Deutschland zu dieser Zeit in der Regel um ein Tasteninstrument handelt:

J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): Die F o r m... des General-Basses bestehet in den v o l l e n G r i f f e n a u f d e m C l a v i e r, (welches wir, in diesem Stück, andern vollstimmigen Werckzeugen billig vorsetzen) sowol mit der lincken, als hauptsächlich mit der rechten Hand... (41).

Ausdrücklich wird der Verzicht auf ein Tasteninstrument bei Stücken für Soloinstrument mit Baßbegleitung kritisiert:

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1755): Da zu einem Solo das Accompagnement des Flügels gehöret, so können die Stimmen aus diesem Grunde sich etwas weiter von einander entfernen, als in dem eigentlichen Duetto. Man siehet hieraus, wie übel diejenigen Geiger oder Flötenisten thun, die aus einer lächerlichen Caprice sich mit einem Violoncello allein, ohne den Flügel, accompagniren lassen... Das Accompagnement des Flügels muß bey dem Solo die Lücken der Distanzen zwischen den beyden Stimmen ausfüllen (226);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Einige lassen sich beym Solo mit der Bratsche oder gar mit der Violine ohne Clavier begleiten. Wenn dieses aus Noth, wegen Mangel an g u t e n Clavieristen, geschiehet, so muß man sie entschuldigen; sonst aber gehen bey dieser Art von Ausführung viele Ungleichheiten vor (2).

Die Option einer Begleitung nur durch eine Viola bei Violinsolowerken bietet im deutschsprachigen Raum bereits J. J. Walther; allerdings läßt seine Titelformulierung offen, ob „Viola oder Laute" wirklich als Ersatz oder als Ergänzung der zuerst genannten Instrumente „Orgel oder Cembalo" dienen sollen:

Scherzi da violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo accompagnabile anche con una viola o leuto (Frankfurt u. Lpz. 1676).

Besonders das verselbständigte Adjektiv continuo büßt im 18. Jh. den ursprünglichen Bezug auf vollstimmige Instrumente ein. So weisen die in der Leipziger Thomasschule erhaltenen originalen Aufführungsmaterialien zu insgesamt 45 Kirchenkantaten (*Concerti*) J. S. Bachs durchgängig mindestens eine, meistens zwei, zuweilen auch drei als „Continuo" bezeichnete Baßstimmen auf. Ein Fünftel der Kanta-

ten enthält neben diesen Continuo-Stimmen eine weitere mit „Organo" bezeichnete Stimme. Abgesehen von einem einzelnen Fall einer Violoncello piccolo-Stimme (BWV 68) taucht die Instrumentenbezeichnung Violoncello sonst nur in Verbindung mit der Bezeichnung Continuo auf. Am aussagekräftigsten ist die Kantate BWV 8, wo es neben zwei als „Organo" bzw. „Cembalo" bezeichneten Stimmen einen autograph notierten „Continuo pro Violoncello" gibt (vgl. W. Neumann u. Chr. Fröde, *Die Bach-Hss. d. Thomasschule Leipzig*, Beitr. zur Bachforsch. V, Lpz. 1987, 19). Vorrangig dient die Bezeichnung Continuo somit für ein Streichbaßinstrument; der Bezug auf ein Tasteninstrument ist möglich, aber deutlich seltener. Ebenso formuliert Fr. E. Niedt:

Mus. Handleitung I (Hbg [1700] ²1710): Wann man aber sagt: *General-Bass*, so verstehet man dadurch *propriè* und eigentlich einen solchen *Bass*, der auf der Orgel oder auf einem andern Clavier mit beyden Händen zugleich gespielet wird... Er heisset auch sonsten *Bassus Continuus*, oder nach Italiänischer Endung *Basso Continuo*, weil Er *continuir*lich fortspielet, da immittelst die andern Stimmen dann und wann pausiren. Doch... möchte auch ein jedweder *Violon-Bass* die Benennung eines *Bassi Continui* haben, scheinet also der Nahme, *General-Bass*, alhie bequemer zu seyn (f. A 3 f.).

Ein vereinzelter Hinweis, daß auch in Italien im 18. Jh. die Bezeichnung basso continuo auf ein nur einstimmiges Instrument bezogen sein konnte, findet sich in G. B. Bassanis *Messe concertate* op. 23 (Venedig 1710): Hier gibt es einerseits eine als „Organo" bezeichnete Stimme, doch andererseits werden als „Basso Ripieno" und „Basso Continuo" bezeichnete Stimmhefte unterschieden. Da mit der Organo-Stimme schon ein akkordisches Instrument spezifiziert ist, liegt eine Ausführung der beiden anderen Baßstimmen mit Streichbaßinstrumenten nahe.

(5) Darüber hinaus können die Begriffswörter eine DIREKTIONSSTIMME bezeichnen. In Italien findet sich ein singulärer Beleg in L. Grossi da Viadanas *Salmi a quattro chori* (Venedig 1612). Hier heißt die Gesamtorgelstimme für den ersten (Favorit-)Chor „Basso generale"; daneben gibt es jeweils einen „Basso pro Organo" für den dritten (Hoch-)Chor und für den vierten (Tief-)Chor. Dem Dirigenten des ersten Chors empfiehlt Grossi da Viadana, mit in die Stimme des Organisten zu schauen; der „Basso generale" wird dabei als „Basso continuo" bezeichnet:

Il Maestro di Capella starà nell'istesso Choro à Cinque, guardando sempre su'l Basso Continuo dell'Organista osservare gli andamenti della Musica, e comandar quando à cantar' un solo, quando due, quando tre, quando quattro, quando cinque (zit. nach Wolf 1992, Bd. II, 17).

Weitere Belege sind auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, wo eine solche Baßstimme sogar ausschließlich zu Direktionszwecken dienen konnte. In Kenntnis des Vorworts zu den *Salmi a quattro chori* schreibt M. Praetorius:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Es ist auch meines einfältigen erachtens diß der vornembste vnd beste Nutz des *GeneralBasses*, daß er, sonderlich einem Capellmeister vnd andern *Musicorum Chororum Directoribus* zu gut, ein fein *Compendium* ist, wenn ein solcher *General*Baß, fürnemblich in *Concertten per Choros*, etliche mal abgeschrieben wird; Damit man dieselbe vnter die Organisten vnd Lauttenisten, so numehr an grosser Herren Höfen, vnd in deroselben Fürstlichen Capellen mehrentheils, zu gewinnung der zeit, so sie sonsten vffs absetzen wenden müsten, sich darzu gewehnen, an eim jeden Chor (doch daß derselbe, den ein jeder machen sol, sonderlich bezeichnet, oder mit rother Tinten vnterstrichen) alsbald *distribuiren*, vnd der *Director* auch einen davon vor sich selbsten behalten könne: Damit er nicht allein des *Tacts* halben, wenn sich derselbe in Tripeln vnd sonsten verendert, sondern auch einen vnnd dem andern Chor einzuhelffen, den gantzen Gesang vor sich haben möge (144 f. [recte 124 f.]).

In N. Gengenbachs *Musica nova* (Lpz. 1626) wird dieser Aspekt Teil der lexikalischen Definition:

Basso Continovo oder *Bassus Continuus. Bassus Generalis, General-Bass: Bassus pro Organo*, Ist eine sonderliche newe erfundene Stimme, welche durch das gantze Stück das Fundament führet, vor Organisten, Lautenisten, etc. daß sie daraus, gleich als were das Concert oder Moteta abgesetzt, gar künstlich mit einschlagen (spielen) können.
Item, er ist gantz bequem vor *Chori Directores*, wenn er abgeschrieben wird. Denn, darin kan man sehen, vor eins, wenn sich mitten im Gesange eine *Proportion* anfehet, vnnd sich endet: Hernach, wo nur eine Stimme in das Orgelwerck gehet, da stehet drunter: *Voce sola. Canto solo. Alto solo, &c. Item*, wo *Ritornello* oder *Ripieno* kömpt. Ingleichem, wenn *Primus, secundus, tertius*, oder *quartus Chorus*, oder derer zween zusammen singen, so ists einem *Directori* ein fein *Compendium*, und gute Nachrichtung, so es von nöten, einem vnd dem andern *Choro* zu wincken, und einzuhelffen... (146 f.).

J. R. Ahle gibt seinem *Neu-gepflantzten Thüringischen Lust-Garten ... theils mit u. ohne General Bass – so hierbei geduppelt – zu gebrauchen* II (Mühlhausen 1658) sogar eine ausdrücklich als „Bassus Continuus pro directore" bezeichnete Stimme bei.
Obwohl in den ersten Jahren des 17. Jh. sowohl „Basso generale"- wie „Basso continuo"-Stimmen noch oft ohne Takteinteilung gedruckt werden (etwa auch der oben, I., zit. Druck von S. Rossi 1602), folgen doch viele dem Vorbild der *Concerti ecclesiastici* von Grossi da Viadana, solche Stimmen im Tempus-, später dann im Tactus-Abstand (→ *Tactus* IV.) durch senkrechte Striche abzuteilen:

A. Banchieri, *L'Organo suonarino* (Venedig ²1611) V: Vero è & per dirlaui, me ne sono preso admiratione, poi che tendendo questi Bassi continui al di loro fini di suonare in concerto nell'Organo veggonsi molte varietà... alcuni partiscono il Basso, & altri non lo partiscono (5).

Bei Chr. Demantius ist (in Anlehnung an Gengenbach) diese Art der Notationsweise zur Regel geworden:

Isagoge artis musicae (Freiberg [8]1632): *Tempus* bedeut in der Music zweene *tact*. Drumb wird in den *GeneralBassen* nach zweyen Schlägen allzeit ein Strich gemacht (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, 59).

Gerade diese Eigenschaft war für die Verwendung als Direktionsstimme wichtig:

Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit.: Alß denn mus der Capellenmeister, oder ein ander der des Tacts gewis, den *General-Bass* vor sich haben, vnd den Tact also führen, daß ihn der *Chorus Musicorum* in der Kirchen auff der einen, vnd die Trommeter auff der andern seiten... sehen vnd sich darnach richten können (170).

Sind im frühen 17. Jh. die Funktionen des Direktors (Kapellmeisters) und Generalbaßspielers (Organisten) noch meist unterschieden, so ist im 18. Jh. vor allem bei Opern und Orchestermusik eine Personalunion die Regel, so daß der Kapellmeister das Orchester vom Generalbaßinstrument aus leitet:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Kapellmeister*: ...bey der Oper... pflegt er gemeiniglich aus der Partitur zugleich den Generalbaß auf dem Flügel zu spielen (826).

Diese noch in den 1820er Jahren bei Sinfonien und Opern allgemein übliche Praxis wurde von E. Bernsdorf mit einer Vehemenz verurteilt, die annehmen läßt, daß er diese Praxis noch selbst erleben konnte:

BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Generalbaß*: Früher war... eine zweite Anwendung des Generalbaß-Spielens üblich, oder vielmehr mißbräuchlich geworden: man wandte die generalbaßmäßige Begleitung als Directionsmittel zur Leitung des Orchesters und Chors, auch bei solchen Sätzen an, die vom Componisten vollkommen, in vollständiger Harmonie, wo er dieselbe recht befunden, ausgeführt waren. Daß ein Hineinklingen des Directionsinstruments, namentlich der schrillende Klang der damals üblichen Flügel, in die vom Componisten beabsichtigten Orchesterklänge im Grunde eine Verunreinigung war; daß ausgefüllte Akkorde oft gegen die Absicht des Componisten verstoßen mußten; daß neben wohlgeführten und beseelten Stimmen ein dürres Akkordenspiel nur störend wirken konnte, ist leicht einzusehen (141).

*

Exkurs: Eine gelegentlich zu beobachtende Textierung von „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen diente einerseits dem Gebrauch als Direktionsstimme, wurde vor allem im deutschsprachigen Raum aber andererseits zuweilen zum Zweck einer auch vokalen Verwendung genutzt. Bei Orfeo Vecchi war 1598 der Zusatz „da sonare" notwendig, denn seine „Basso principale"-Stimme unterschied sich von der vokalen Baßstimme zwar durch ihre Pausenlosigkeit, war aber gleich dieser – offenbar zu Orientierungszwecken – textiert. Auch im *Basso continuato* der *Motetti a cinque voci* III von S. Molinaro (Venedig 1609) finden sich häufige Textmarken, die nicht auf die Noten verteilt sind, aber doch den gesamten Text wiedergeben; ebenso wie bei Vecchi gibt es keine Bezifferung. Eine Sammlung von T. Jacobi enthält einen konkreten Hinweis, daß die Textierung der Übersicht des Dirigenten diente – offenbar war hier überhaupt nicht an eine klingende Ausführung der Generalbaß-Stimme gedacht:

Scala coeli mus. et spiritualis. Das ist: Geistliche Mus. Himmels-Leiter... Mit 4. 5. 6. 7. 8. 9. u. 10. Stimmen u. einem mit Text unterlegten General-Basso vor d. Dirigenten, auf Madrigal- u. Moteten Art aufgesetzt u. componiret (Zittau 1674).

Vor allem in deutschsprachigen Regionen gibt es jedoch im 17. Jh. einzelne Beispiele einer sowohl instrumentalen wie vokalen Verwendung solcher Stimmen. Praetorius bezeugt sogar, daß die Textierung von Generalbaßstimmen als obligatorisch angesehen wurde:

Panegyrica (Wolfenbüttel 1619), *Ordinantz*: So kan man auch bißweilen nach gelegenheit den *General-Baß* darzu singen lassen: Darvmb ich dann den *Text* meistentheils so gut er sich dazu schicken wollen, in denen *Cantionibus*, do der *Text* nicht albereit in den *Vocal* oder *Instrumental*-Bässen wird zu finden seyn, darvnter *appliciret* habe. Vnd ob wol etlich vermeinen, das im *General-Bass* der *Text* vnter alle *Noten* müsse gesetzet werde: So wolte es doch, *propter Signa, Numeros & Verba*, so vber: vnter vnd bey die Noten doselbst gesetzt seyn, etwas vnrichtigkeit vnd verwirrung geben. Derowegen ich es nicht in allen *observiret*, sondern bißweilen ein jeden *Text* nur einmahl vnd im anfahenden gesetzet, damit ein *Musicus* gleichwol wissen könne, was vor *Text* und Wörter vnter die folgenden Noten gehörig (XII).

J. R. Ahle bietet ein Beispiel einer fakultativen „Basso continuo"-Stimme, die ersatzweise auch vokal ausgeführt werden kann:

Himmel-süsse Jesus-Freude, genommen auss d. Jubilo B. Bernhardi, durch schöne Concertlein u. liebliche Arien in zweyen Stimmen, nechst d. Basso Continuo cum Textu, auch nach Belieben ohne fundament... componirt, etc. Bassus Continuus (Mühlhausen 1648).

Und J. E. Kindermann fügt den drei Teilen *Evangelischer Schlußreimen* (Nürnberg 1652) eine als „Bassus Generalis & Vocalis" bezeichnete Stimme bei, die laut Titelblatt „zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorb: accommodirt" ist, gleichzeitig aber auch von der untersten der „drei singenden Stimen, zweyen Discanten, einem Bass" verwendet werden kann.

*

(6) Die basso continuo und Generalbaß genannten (notierten) Stimmen nehmen im Satzverbund eine Sonderstellung ein, da sie – gleich, ob sie andere Stimmen verdoppeln oder selbständig geführt sind – im 17. Jh., teilweise auch im 18. Jh. BEI DER BERECHNUNG DER GESAMTSTIMMENZAHL IGNORIERT werden. L. Grossi da Viadana führt im Inhaltsverzeichnis seiner *Li Cento Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602) etwa das für „due Soprani" und basso continuo komponierte Konzert *Laetare Jerusalem* unter den „Concerti a due voci" auf. Die in diesem Fall selbständige „Basso continuo"-Stimme wird hier ebensowenig gezählt wie in jenen Konzerten, wo sie weitgehend parallel mit einer vokalen Baßstimme verläuft, so etwa beim vierstimmigen „Cantate Domino Canticum novum".

Die Erklärung, daß sich „voci" bei diesen Angaben nur auf die Zahl der Vokalstimmen beziehen könnte, ist unzureichend. Denn einerseits sind schon bei Grossi da Viadana einzelne Konzerte auch instrumental zu besetzen, andererseits wird die Zählweise bei den in den folgenden Jahrzehnten erscheinenden Instrumentalwerken beibehalten: G. Frescobaldi veröffentlicht seine *Canzoni* I (Rom 1623) mit fünf Stimmbüchern: Canto I, Canto II, Basso I, Basso II und Basso generale – hier wird die Generalbaß-Stimme bei der Berechnung der Stimmenzahl ebenfalls ignoriert. Auch in Deutschland wurde in diesem Sinne gezählt:

M. Praetorius, *Polyhymnia Exercitatrix* (Ffm. 1620), *Lectori Musico*: Daß man zwey vnd drey Knaben... gar allein zum GeneralBaß, in ein Regal oder Orgel singen lasse: vnd also ist es ein *Bic[inium]*: oder *Tricinium à2. à3.* (VIII).

Die „Generalbaß"-Stimme wurde vermutlich deswegen nicht einbezogen, weil vorausgesetzt wurde, daß sie nicht als einzelne Stimme erklang. Die Berechnung der Gesamtstimmenzahl einer Komposition mit Generalbaß war demnach abhängig von der Zahl der vom Spieler der „Generalbaß"-Stimme ergänzten Begleitstimmen. Eine Berechnung dieser Art findet sich bei Chr. Bernhard:

Ausführlicher Ber. vom Gebrauche d. Con- u. Dissonantien (hs. um 1665): Heute findet man viel der verbohtenen Sprünge in denen *Soliciniis* gegen den *Baß*, welche sich also entschuldigen lassen, daß der *General-Baß* (den ein Organist mit vieren schläget, und also aus dem *Solicinio* ein *Quinque* machet) solche verstecket... (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel [2]1963, 144).

*

Exkurs: Dabei ging Chr. Bernhard offenbar von einer generell vierstimmigen Ausführung aus, sofern dem nicht satztechnische Gründe im Wege standen:

Tract. compos. augmentatus (hs. um 1660): ...indem der *Organist* über dem fürgegebenen Baß wo es möglich ein richtiges *Quatuor* schlagen soll... (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre...*, loc. cit., 79).

Schon Grossi da Viadana empfiehlt in seinen *Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602), eine Lautstärkenveränderung nicht durch Registerwechsel, sondern durch Veränderung der Stimmenzahl, sowohl im Manual wie im Pedal vorzunehmen:

Che quando si farà i ripieni dell'Organo farassi con mani, e piedi, ma senza aggiunta d'altri registri... (zit. nach Schneider 1918, 8 a).

Fr. Bianciardi nennt als Gründe, die Stimmenzahl zu variieren, das Ziel einer besseren Hand- und Stimmführung sowie die musikalische Ausdeutung des gesungenen Textes:

Breve regola per imparar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento (Siena 1607): Ma perche sarebbe troppo povera l'armonia, se solamente si ponesino le tre voci, sarà molto utile aggiugner dell'ottave al Basso, et all'altre parti per arricchirla, e dar luogo di passare da una consonanza all'altra più continutamente, con più leggiadria, e con maggior commodo della mano. Anzi che molte volte per necessità delle parole si ricerca pienezza di voci, e nell'esclamationi aiuto colle corde estreme; nelle materie allegre star nell'acuto più che si può; nelle meste star nel grave; nelle cadenze toccar l'ottave sotto al Basso, fuggendo nelle corde molto gravi le terze, e le quinte; perche fanno troppa borda l'armonia, offendendo l'udito (1).

Noch häufiger wird eine Anpassung an die Besetzung der jeweiligen Komposition gefordert:

J. B. Samber, *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704): Vor allen ist zu bedencken, ob man mit zwey, drey, oder vier Stimmen den *General-Bass* zu schlagen verlange? ist derowegen zu beobachten, ob das auffgelegte *Musicali*sche Stuck (was es immer seye) wenig oder viel Stimmen habe? darnach solle sich ein Organist *reguli*ren (113);
M. de Saint Lambert, *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instr.* (Paris 1707): 2 Pour les voix extrêmement delicates, on peut... retrancher une note dans chaque accord, reduisant l'Accompagnement à deux Parties, & la Partie a rétrancher, est plûtôt celle qui fait Octave contre la Basse, que l'une des deux autres, autant que cela se peut sans transgresser les regles générales. 3 Quand au contraire les voix sont fortes, on peut doubler de la main gauche quelqu'une des Parties que fait la main droite; on peut même les doubler toutes, si les voix sont trés-fortes, & qu'on ne soit pas assez secondé par les autres Instruments du Concert (61 a f.);
J. de Torres Martinez Bravo, *Reglas generales de acompañar* (Madrid 1736): Advertencia septima: Que procure no sobresalir con el instrumento quando acompañare à una, o dos voces, sino que atendiendo all metal de ellas se vaya ciñendo, poniendo pocas voces, y essas baxas, y tambien a[r]pagandolas, y en otras ocasiones, dando muchas consonancias para que sobre salga el instrumento por ser muchas las voces, ò por el metal de ellas, ò por pedirlo el afecto de la letra, quà tambien el primoroso acompañante puede atenderla para ayudarla à expressar con el instrumento, para que con esso con la union de instrumentos, y voces resulte mas sonora, y perfecta armonia a los oidos (95).

Hinweise auf ein weitgehend streng vierstimmiges Spiel finden sich vor allem im nord- und mitteldeutschen Raum (so noch in der ersten Hälfte des 18. Jh. bei G. Ph. Telemann und J. S. Bach). Dabei blieb es lange Zeit üblich, den vierstimmigen Satz gleichmäßig auf beide Hände zu verteilen, was als geteiltes Accompagnement oder geteiltes Spielen bezeichnet wurde:

D. Speer, *Grund-richtiger, kurtz, leicht u. nöthiger Unterricht d. mus. Kunst* (Ulm 1687): ...wie nun die lincke Hand das Fundament oder den Buchstaben der befindlichen Not im General-Bass jederzeit führet, so kan man eine *terz* mit selbiger Hand darzu nehmen und oben eine *Octav* und *Quint* mit der rechten Hand, und dieses kan man umwechslen,und mit der Lincken zum Fundament eine 5 und mit der Rechten der 8 eine 3 nehmen, wann es tieff gehet, weil die groben und tieffen *Terzen* nicht wolklingen (42);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Das getheilte Accompagnement ist, wenn die linke Hand auch etwas von Ziffern nimmt, ohne daß der Satz vollstimmiger wird. Die Harmonie wird dadurch zerstreut und folglich oft s c h ö n e r; die

Auflösung der Dissonanzen macht dieses zuweilen n o t h - w e n d i g (45);

J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Man redete sonst auch viel vom getheilten Spielen; das ist, wenn die Mittelstimmen zum Theil mit der linken Hand gegriffen werden. Es ist dieses gar wohl thunlich, wenn die Noten durch das Pedal können ausgedruckt werden, daß beyde Hände auf einem Claviere bleiben. Aber bey geschwinden Bässen, so auf 2 Clavieren am besten vorzustellen, fällt diese Art zu spielen in die Brüche (657).

Deutschsprachige Autoren des späteren 18. Jh. sehen eine Variierung der Stimmenzahl als Charakteristikum des galanten Stils an und setzen sie auch zum Zweck der Betonung einzelner Akkorde ein. Fr. W. Marpurg räumt die Freiheit ein, „nach der galanten Art bald drey- bald vier- oder fünfstimmig accompagniren" zu können (*Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* I, Bln 1755, 201), J. J. Quantz präsentiert im Anhang seines *Versuchs einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752) ein entsprechendes Übungsbeispiel mit durch dynamische Bezeichnungen von pianissimo bis fortissimo geforderten Stärkegraden, das später von J. C. Heck in *The Art of Playing Thorough Bass* (London um 1767) mit entsprechend freistimmigen Akkorden in vollem Klaviersatz ausnotiert wird.

*

Gezählt wurden jedoch Baßstimmen mit spezifischer Instrumentenzuweisung, auch wenn diese mehr oder weniger identisch mit einer „Basso continuo"-Stimme waren. Dies stand im Zusammenhang mit der oben, II. (3), erörterten Verdoppelungspraxis, doch wurden derartige Stimmen beispielsweise für Violoncello in solchen Fällen nicht als basso continuo bezeichnet. Ist eine derartige Violoncello-Stimme, wie im späten 17. Jh. üblich, fakultativ, so wird in diesen Sammlungen die Gesamtstimmenzahl alternativ angegeben:

G. B. Bassani, *Sinfonie a due, e trè instromenti, con il Basso Continuo per l'Organo* (Bologna 1683).

Selbst in Bassanis Fall, wo Instrumente, nicht Stimmen gezählt werden, wird der „Basso continuo" ignoriert. Das kann in diesem Fall nicht auf dessen variable Besetzungsmöglichkeit zurückgeführt werden, da er hier ausdrücklich für die Orgel bestimmt ist.

Eine vor allem durch A. Corelli verbreitete Möglichkeit, bei entsprechender Besetzung unter Beibehaltung der Fakultativität der Baßstimme für ein einstimmiges Instrument trotzdem auf die Bezeichnung „a tre" zu kommen, bestand darin, die nicht zählende Baßstimme der Orgel zuzuweisen, ein eventuell jedoch ebenfalls mehrstimmig spielendes Zupfinstrument hingegen als Alternative dem Violone zuzuordnen:

A. Corelli, *Sonate a tre, doi violini, e violone, o arcileuto, col basso per l'organo* op. 1 (Rom 1681);
C. Monteventi, *Sonate a tre, due violini, e violone o tiorba col basso continovo per l'organo*... op. 1 (Bologna 1718).

Ähnlich zählt bereits St. Bernardi in seinen *Madrigaletti... con alcune sonate a tre per due violini, overo cornetti, & un chitarrone, trombone, overo fagotto*... II (Venedig 1621). Hier gibt es zwei Baßstimmbücher, von denen eines als Basso continuo bezeichnet und vermutlich für ein Tasteninstrument bestimmt ist, während die drei namentlich spezifizierten Baßinstrumente Chitarrone, Trombone und Fagott (in der *Canzona Quinta* wird *Liuto ò Fagotto* spezifiziert) der als Basso bezeichneten Stimme zuzuordnen sein dürften.

Eines der frühesten Beispiele, wo die Orgel gezählt wird, bieten B. Toninis *Suonate da chiesa a tre, due violini & organo, con violoncello ad libitum* (Venedig u. Amsterdam 1697). Allerdings wird hier die Bezeichnung basso continuo konsequenterweise vermieden, obwohl es sich bei der Orgelstimme um eine bloße (bezifferte) Baßstimme handelt. In Italien ist bisher selbst für das 18. Jh. kein Beispiel einer derartigen Publikation mit einer mitgezählten „Basso continuo"-Stimme nachweisbar, immerhin jedoch eine gezählte „basso per l'organo"-Stimme:

G. A. Avitrano, *Sonate a quattro. Tre violini col basso per l'organo* op. 3 (Neapel 1713).

Andere Länder allerdings wichen von der italienischen Tradition bereits im 17. Jh. ab. H. Purcells *Ten Sonatas in Four Parts* (postum London 1697) sind von der Besetzung her identisch mit den *Sonnata's of III. parts* (London 1683): „Violin 1st", „Violin 2nd", „Bassus" und „Thorough Bass for the Harpsichord or Organ". Der die Instrumentalbaßstimme verdoppelnde Thorough Bass war in der früheren Sammlung jedoch erst nachträglich hinzugefügt worden und wurde wohl nur deshalb (entsprechend italienischer Praxis) dort nicht mitgezählt.

Auch Telemanns *Six quatuors à violon, flûte, viole ou violoncelle, et basse continuë* (Paris 1736/37) erschienen mit einem als vierte Stimme zählenden „Basse continue" (in der deutschen Ausgabe hieß die entsprechende Stimme 1730 „fondamento").

Während Trios und Quadros somit im neuen Sinn verstanden werden, hält sich der die Baßstimme ignorierende Ausdruck Solo noch in der zweiten Hälfte des 18. Jh. Entsprechende Uneinheitlichkeit zeigt auch J. G. Walther, der den „G[*eneral*]. B[*aß*]." beim Duo nur als begleitende dritte „Partie" zählt, ihn beim Dialogo aber zu einer vollgültigen Stimme aufwertet:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Duo*: ...eine *Composition* von 2 Singe-Stimmen, welche von einem *G. B.* als der dritten Partie begleitet wird (219 b);
Art. *Dialogo*: ...eine *Composition* wenigstens von zwo Stimmen, oder so viel Instrumenten, so wechselsweise sich hören lassen, und wenn sie am Ende zusammen kommen, mit dem *G. B.* ein *Trio* machen... (204 b).

(7) Beiwörter und Gattungsnamen zeigen SELBSTÄNDIGKEIT ODER FAKULTATIVITÄT im Sinne einer bloßen

Verdoppelungsstimme an. Erstmals findet sich eine derartige Unterscheidung im fünften Madrigalbuch von Cl. Monteverdi; nur in den letzten sechs Madrigalen ist die „Basso continuo"-Stimme selbständig und damit notwendig, in den anderen kann sie entfallen.

Madrigali a cinque voci... col Basso continuo per il Clavicembano [sic], *Chittarrone odu* [sic] *altro simole* [sic] *istromento fatto particolarmente per li sei ultimi, et perli altri a beneplacito* V (Venedig 1605).

In den folgenden Werken handelt es sich bei den „Basso continuo"-, „Basse-continue"- bzw. „General-Bass"-Stimmen jedoch um eine lediglich die unterste Vokalstimme verdoppelnde unselbständige Stimme:

A. Banchieri, *Barca di Venezia per Padova: dilettevoli madrigali a cinque voci... et aggiuntovi il basso continuo (piacendo) per lo spinetto, o chitarrone* op. 12 (Venedig 1623);
W. C. Briegel, *Letzter Schwanen-Gesang, bestehend in zwantzig Trauer-Gesängen mit 4. u. 5. Stimmen, nebst einem General-Bass ad placitum* (Gießen 1709);
J.-A. de La Fage, *Cantiques religieux et moraux... a voix egales avec l'adjointe d'une Basse-continue qui s'emploie a volonte* (Paris [zw. 1825 u. 1830]).

M. Praetorius versieht sieben Bicinien seiner *Musae Sioniae* IX (Wolfenbüttel 1610) mit einem „Bassus generalis si placet" (vgl. unten, III.). Dieser ist zwar selbständig geführt, doch sind die zwei Solostimmen so komponiert, daß sie auch ohne Baß aufgeführt werden können.
Während sich zahlreiche ähnliche Beispiele mit Wendungen wie „a piacimento", „ad placitum", „auch nach Belieben ohne fundament" finden, sind im gegenteiligen Fall spezifische Hinweise wie der folgende eher selten:

L. Barbieri, *Mottetti... Con il Basso per l'organo occorrendo* I (Venedig 1620).

*

Exkurs: Indessen entwickelte sich für derartige Werke mit selbständiger, unverzichtbarer „Basso continuo"- bzw. „Generalbaß"-Stimme der eigene Gattungsbegriff Concerto (→ *Concerto* I. (4) u. II. (2)) bzw. Concertato. C. Milanuzzi verweist ausdrücklich auf die Notwendigkeit der „Basso continuo"-Stimme:

Messe a tre concertate che si possono cantare a sette, et undeci, aggiuntovi quattro voci, e quattro stromenti a beneplacito, col Basso continuo necessario I (Venedig 1627).

Gegenstück dieses neuen Concerto-Stils ist der traditionelle da capella-Stil ohne derartige selbständige Instrumentalbaßstimmen (→ *Cappella* II. (2)(b)); die Gegenüberstellung von „da concerto" und „da capella" in diesem Sinne begegnet zu Beginn des 17. Jh. in zahlreichen italienischen Drucken. Deutlich wird diese spezifische Bedeutung der Ausdrücke concerto bzw. concertato vor allem dort, wo in diesem Sinne konzertierende und nicht konzertierende Kompositionen innerhalb einer Sammlung gegenübergestellt werden, so etwa in G. Giacobbis *Litanie e Mottetti da Concerto e da Capella* (Venedig 1618). Die Sammlung enthält vier Litaneien, von denen nur die erste als *Prime Litanie à 6 concertate* bezeichnet ist. Von den acht Motetten wiederum sind nur die letzten vier als *Motetti Concertati* deklariert. Einzig diese fünf Stücke enthalten innerhalb der Vokal-Stimmbücher Abschnitte, die Vermerke wie „con" oder „concert" oder „Concer." tragen. Dabei handelt es sich um jene Partien, bei denen die vokale Baßstimme pausiert und die Orgelbaßstimme selbständig wird. In den Vokalstimmen sind diese konzertierenden Soloteile überdies dadurch hervorgehoben, daß die betreffenden Textverse in Majuskeln gedruckt sind.
Von dem Praetorius-Schüler H. Grimm erschien postum ein *Fasciculus Triciniorum sacrorum partim pro lubito sine Basso Continuo, partim ad eundem in Concerto aptè concinendorum* (Braunschweig 1643). Nur drei der zwölf Tricinien sind als Concerto bezeichnet. Bei diesen ist die „Basso continuo"-Stimme selbständig, während ein teilweise verdoppelnder Vokalbaß in zweien dieser Concerti ausdrücklich als „ad placitum" bezeichnet ist. Entsprechend unterscheidet auch A. Hammerschmidt im *Vierdten Theil Mus. Andachten, Geistlicher Moteten u. Concerten, mit 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, u. mehr Stimmen, nebenst einem gedoppelten General Bass* (Freiberg 1646) zwischen sieben ausdrücklich als Concert bezeichneten Generalbaßstücken und 29 Kompositionen „cum et sine fundamento", also mit bloß fakultativer Generalbaßbegleitung.

*

Erst im 19. und 20. Jh. gilt die Selbständigkeit einer Stimme als wesentliches Begriffsmerkmal von basso continuo und Generalbaß:

E. Breslaur, *Julius Schuberth's Mus. Conversations-Lexikon* (Lpz. [11]1890): B a s s o c o n t i n u o oder *basso generale*, Generalbass heisst die zu Gesangskompositionen selbständig hinzukomponierte Instrumental-Bassstimme (41).

L. U. Abraham, *Der Gb. im Schaffen d. Michael Praetorius u. seine harmonischen Voraussetzungen* (Diss. Bln 1961), kennt einerseits „unechte" (27) Generalbässe, fordert hingegen für einen echten Generalbaß, „ein Generalbaß müsse, um als solcher gelten zu können, obligat sein, also integrierender Bestandteil der Komposition sein..." (24) (→ *Ostinato* II.).

III. Mit der Wendung sonare oder accompagnare (sopra) il basso (continuo) wird abhängig vom ausführenden Instrument sowie von Stil- und Gattungsanforderungen die ERGÄNZUNG ANDERER TÖNE ÜBER DER VORGEGEBENEN STIMME angesprochen.
In der Regel implizierte das Spiel einer „Basso continuo"-Stimme auf Tasten- oder Zupfinstrumenten die Ergänzung zusätzlicher Oberstimmen. Explizite Anweisungen im Rahmen von Vorworten waren in Italien selbst im frühen 17. Jh. offenbar unnötig; in Deutschland hingegen bedurfte die neue Spielweise einer Erklärung:

J. Staden, *Kirchen-Music* II (Nürnberg 1626), Abh. *Kurzer u. einfältiger Ber. für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfah-*

ren...: *Bassus Generalis* oder *Bassus Continuus ad Organum* wird zwar in gemein nur mit einer einigen Stimm angedeutet, es müssen aber dazu mehr Stimmen mit Consonantien, bisweilen auch, nach Erforderung der Composition, Dissonantien (jedoch mit Bescheidenheit) gebraucht werden (zit. nach Leipziger Allgemeine mus. Zeitung XII, 1877, 99);
H. Albert, *Ander Theil d. Arien oder Melodien...* (Königsberg 1640), Vorw.: So ist nun der General-Baß der unterste *Sonus* eines jeden Musicalischen Stückes, zu welchem man seine *Consonantien*, nach Andeutung des Componisten, ordnen und spielen sol ([2]).

M. Praetorius erläutert in einer Vorrede die Ausführung der als „Bassus generalis si placet" bezeichneten Stimme zu sieben Bicinien seiner *Musae Sioniae* IX (Wolfenbüttel 1610; vgl. oben, II. (7)) und beschränkt dabei die zu ergänzenden Konsonanzen sogar nur auf Terzen und Quinten:

Wiewol ich zu etzlichen... einen Baß ohne Text *in Tertia Voce* gesetzet, zu welchem ein Organist, damit es nicht zu bloß gehe, auffm Clavicymbel, Regal oder Orgel, Quinten unnd Tertien (denn Sexten und Syncopationes müssen allhier aussengelassen werden) greiffen kann (o. S.).

Später weist Praetorius darauf hin, daß es bei Konzerten mit zwei Singstimmen nicht darum gehe, nur diese mit dem Baß partiturmäßig mitzuspielen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Vnd dieweil ich bey denen Organisten (so zuvor dieser *Manier*, do nur eine oder zwo Stimmen allein zum *General*baß gesetzt sind) nicht gewohnt, befunden, daß sie alleine den *General*Baß, vnd die eine oder zwo Stimmen eben, wie sie gesetzt seyn, absetzen vnd hinweg schlagen; Vnd aber gar schlecht vnd bloß lauten würde, wann keine Mittelstimmen von dem Organisten vff der Orgel oder andern Fundament *Instrument* darzu solten gegriffen werden (143).

Zu den ersten Autoren, die die Praxis in Italien erläutern, gehört A. Banchieri, der „la maniera di suonare sopra gli Bassi continui" lehrt:

L'Organo suonarino (Venedig ²1611) V: E da sapersi che sopra ciascuna nota del Basso continuo da sonarsi in concerto ui ricercano dui Consonanze l'una perfetta, che farà la Quinta, & l'altra imperfetta, che farà la Terza, ouero loro duplicate Duodecima & Decima, aggiungendogli l'Ottava ò sua duplicata Quintadecima per accompagnamento & riempitura... (6).

Während Banchieri in diesem Kontext meist die unverkürzte Bezeichnung wie „suonare sopra un Basso continuo" (ibid., 11) oder „suonare sopra il Basso seguente" (*Conclusioni nel suono dell' organo*, Bologna 1624, 24) und nur einmal die Kurzform „Questo nuovo modo di suonare sopra il Basso non lo biasmo" (*L'Organo...*, loc. cit., 11) verwendet, ist vielfach einfach von „s(u)onare sopra il basso" die Rede. Fr. Bianciardi (*Breve Regola...*, Siena 1607) und A. Agazzari (*Dell Sonare sopra'l basso*, Siena 1607), die Banchieri als erste Autoren rühmt, welche „hanno discorso, & brevemente toccate alcune regolette in materia di suonare in concerto sopra gli Bassi continui" (*L'Organo...*, loc. cit., 5), beschränken sich im Titel wie auch innerhalb ihrer Traktate auf den Ausdruck „sonare sopra il basso".

Auch in England, Frankreich und Spanien, nicht aber im deutschsprachigen Raum, sind Bezugnahmen auf das Spiel von „Basso continuo"-Stimmen im 17. Jh. meist mit der Präposition ‚auf' bzw. ‚über' (sopra, upon, on, sur, sobre) verbunden. N. Matteis veröffentlichte ein Schulwerk in italienischer Sprache unter dem Titel *Le False Consonanse della musica per poter' apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte* (London um 1680), das auf englisch als *The False Consonances of Musick Or Instructions for the playing a true Base upon the Guitarre...* (London 1682) erschien. Die Inhaltsübersicht vermerkt: „The First Part lays down Rules & Directions for Playing on ye Through Bass"; eine Kapitelüberschrift spricht von „Necessary rules to play ye thorough base upon ye Guitar or upon any other Instrument" (14). Ebenso lautet A. Carrés frühe französische Anweisung zum „basse continue"-Spiel *Livre de guitarre: contenant plusieurs pièces avec la manière de toucher sur la partie ou basse continue* (Paris 1671).

B. Bismantova allerdings zeigt, daß in der Wendung „sonare sopra il basso" die Präposition sopra auch entfallen kann:

Compendio Mus. (hs. Ferrara 1677), Kap. *Regole, per sonare il Basso Continuo*: A' tutte le note del Basso Continovo; ui si daranno le sue Consonanze; cioè 3:ª 5:ª ouer 6:ª et 8:ª ([62]).

Im deutschsprachigen Raum hingegen wird nicht ‚über' „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen gespielt, sondern „Generalbaß"-Spiel als Ergänzung der Oberstimmen gesehen:

J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Wenn jemand von mir wissen wollte, was das vor ein Ding sey, wovon hier die Rede ist, und welches wir den *Generalbaß* zu nennen pflegen; so würde ich sagen, daß im eigentlichen Verstande dadurch gemeynet werde, wenn zu gewissen Noten, welche bey einer Musik ordentlich die tiefsten sind, noch mehrere Oberstimmen gegriffen werden, welche entweder durch Zeichen und Ziefern zu erkennen gegeben, oder vom Spieler aus andern Umständen als nöthig geachtet werden (626);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Generalbaß*: Wenn bey der Aufführung der Tonstücke mit der Grundstimme des Tonstückes mit der Grundstimme derselben zugleich auf einem dazu schicklichen Instrumente die volle Harmonie, oder die Folge aller einzelnen Akkorde, aus welchen das harmonische Gewebe zusammengesetzt ist, vorgetragen wird, so nennet man dieses Verfahren d e n G e n e r a l b a ß s p i e l e n (654 f.).

Demgegenüber ist die Wendung „Continuo playing" (New GroveD, London 1980, Art. *Continuo*, IV, 685 a), die P. Williams als den vermeintlich „more original term" an Stelle des englischen „‚thorough-bass' as... the English term for the art of accompaniment from a figured bass line" rückt (ibid., Art. *Thoroughbass*, XVIII, 791 a), vor dem 20. Jh. weder im Englischen noch (in analogen Formen) in anderen

Sprachen belegbar; Continuo konnte zwar als Bezeichnungsfragment in Stimmbuchtiteln erscheinen, doch wenn es um das Spiel einer solchen Stimme ging, war der Wortbestandteil basso unverzichtbar.

*

Exkurs: Abgesehen von den oben, II. (4), zitierten Aussagen, daß „Generalbaß"- und „Basso continuo"-Stimmen von einem nicht vollstimmigen Instrument ausgeführt wurden (wodurch sich ein nur einstimmiges Spiel notgedrungenermaßen von selbst verstand), gibt es nur wenige, nicht eindeutige Hinweise, daß auch auf Tasten- oder Zupfinstrumenten „Basso continuo"-Stimmen einstimmig gespielt wurden. A. Banchieri unterscheidet die Ausführung durch ein Tasteninstrument von der in Ensemblebesetzung. Im zweiten Falle soll der Organist den „Basso seguente" offenbar nicht mehrstimmig begleiten:

Ecclesiastiche Sinfonie (Venedig 1607), *L'Autore a chi legge*: Queste Ecclesiastiche Sinfonie, ouero Canzoni alla Francese, volendole sonare con tutte quatro le parte sopra l'istromento da tasti si possono spartire, et intauolare, che reusciranno comode. Ma volendole concertare con voci, et stromenti, auertasi l'Organista fauorirle sonanda il Basso seguente senza alcuna alteratione ma con grauità, et sodezza... (zit. nach: G. Gaspari u. F. Parisini, *Catalogo della Bibl. del Liceo mus. di Bologna*, Bd. II, Bologna 1892, 373 a).

Auch Banchieris Vision eines eigenständigen Berufsstands von Organisten, die nur Baßstimmen spielen können, deutet auf eine derartige Ausführungsweise:

Conlusioni..., loc. cit.: Resta per vltimo il Basso seguente (il quale tanto è in vso) Ma così non fosse egli vero, per essere cosa facile da praticarsi, molti Organisti al giorno d'hoggi riescono eccellenti nel concerto, ma vinti da tale vana gloria di essere sicuri in concerto, non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spartiture...
...si che senz'altro frà poco tempo vi saranno dui classe di suonatori, parte Organisti, cioè qelli, che praticheranno le buone spartiture, & fantasie, & altri bassisti, che vinti da cotale infingardaggine si contenteranno suonare semplicemente il Basso del restante poi, *tanquam asinus ad lira* (24).

Ebenfalls mit dem Ausdruck semplicemente empfiehlt A. Brunelli ein „einfaches" Spiel der „basso continuato"-Stimme in bezug auf instrumentale Ritornelle, die in dem Druck in dreistimmiger Partitur notiert sind:

Scherzi, arie, canzonette, e madrigali a una, due, e tre voci, per cantare sul chitarrone, & stromenti simili (Venedig 1616): ...nelle Arie à 3. doue saranno i Ritornelli, à doi Soprani basterà solo pero nell strumento di tasti, sonare il primo Soprano, con il Basso continuato, perche sonandoli tutti due apporterebbe difficultà, e poca vaghezza, non vi essendo l'occasione di violini, o strumenti simili, che all'hora farebbono buon'effeto, quando fusser sonati tutti due, e lo stromento di tasti sonassi il Basso continuato semplicemente come sta... (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital. stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, 220 f.).

Zuweilen wird wie von J. J. Walther eine solche Ausführungsweise für spezielle Effekte gefordert. Die Mitwirkung eines „Violoncino" betrachtet er offenbar als alternative oder additive Besetzung des „Basso continuo" (vgl. die Bemerkungen zu Walthers *Scherzi* oben, II. (4)):

Hortulus chelicus (Mainz 1688), Vorbemerkung: Occorrendo tal volta d'imitare l'Harpa, Leuto, Chitarrino, Timpani, ò cose simili, si adoprino le punte dello Deta, in vece dell'arco, e le Corde del Basso continuo si tocchino semplicemente con un deto, & il Violoncino parimente senz'arco (o. S.).

Seit etwa 1700 wird für eine solche einstimmige Ausführungsweise die Bezeichnung „tasto solo" üblich:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Tasto solo*, bedeutet, wenn im *General-Baß* die Grund-Note allein angeschlagen, und nichts darzu gegriffen wird (ed. Benary, Lpz. 1955, 55).

C. Ph. E. Bach erläutert in seinem *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II, Kap. XXIII (Bln 1762, 181), wann ein solches tasto solo-Spiel für einzelne Passagen anzuwenden sei, und daß man dabei in der Regel nicht die Grundnoten „mit der linken Hand verdoppelt, es sey denn, daß der Vortrag des Gedanken so stark und das Clavier so ausserordentlich schwach wäre, daß man eine Proportion auf diese Weise suchen müßte. Es ist jedoch allezeit besser, und der Natur des *tasto solo* gemässer, wenn man diese Nothhülfe nicht brauchet. Hierinnen bestehet... der wesentliche Unterschied des *tasto* vom *unisono*, daß bey diesem die Verdoppelung statt findet, bey jenem aber nicht".

Hervorgehoben wird eine einstimmige Ausführung häufig im Blick auf Teile von „Basso continuo"-Stimmen, die Fugeneinsätze verdoppeln. Schon Grossi da Viadana verwendet dabei die Wendung tasto solo, jedoch nicht als feststehenden Ausdruck:

L. Grossi da Viadana, *Li Cento Concerti ecclesiastici*... (Venedig 1602): Che quando si trouara un Concerto, ch'incominci a modo di fuga, l'Organista anch' egli comince con un Tasto solo e nell'entrar che faranno le parti sij in suo arbitrio l'accompagnarle come le piacerà (zit. nach Schneider 1918, 7 a);
vgl. die Übersetzung von Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit.: Wenn der Gesang von einer *Fugen* oder *Choral* anfehet, so sol der Organist auch also nur mit einer Stimme oder Griff vff einem *Clave* oder *Calculo*, die *Fugam* wie sie gesetzt ist, anfangen: Wenn aber hernacher die andere Stimmen darzu kommen, so stehets ihm frey, mehr *Claves* nach seinem guten gefallen darzu zugreiffen (138);
Albert, *Ander Theil*..., loc. cit.: Wo eine Fuga sich einstimmig anfängt, da haltet mit den Consonantien so lang zurück biß die andere und mehr Stimmen darzu kommen ([2]);
D. Speer, *Grund-richtiger... Unterricht d. mus. Kunst* (Ulm 1687): Weil alle Fugen sich einstimmig anheben, und gemeiniglich im *Discant*, *Alt* oder *Tenor*, so sollen solche auch mit einer, nemlich mit der rechten Hand, biß zu Ergebenheit einer andern Stimm *tractirt* werden, und sollen nit zuvöllig darzu greiffen (47).

*

(1) Die italienische Bezeichnungsweise „sonare sopra il basso continuo" steht in der TRADITION IMPROVISA-

TORISCHER PRAKTIKEN wie Contrapunto alla mente oder Super librum cantare (→ *Improvisation* I.). In L. Pennas *Li Primi albori mus.* (Bologna [1672] [4]1684) widmet sich das „Del Baßo Continuo" genannte Kapitel XXIII im zweiten Buch lediglich der Frage, wie ein Komponist eine „Basso continuo"-Stimme zu einem Werk zu komponieren habe (139 ff.). Dem Spiel einer solchen Stimme ist das gesamte dritte Buch gewidmet; dort heißt es jedoch „li fondamenti del Suonare l'Organo, Cimbalo, Spinetta, & Istrumenti tali sopra la Parte" (144); der Ausdruck basso continuo fällt im gesamten Buch nur in zwei kurzen Kapiteln über Bezifferung und Rezitativstil (169 u. 185). Dabei kann sich der Ausdruck „suonare sopra la parte" nach Penna auch auf liturgisches Cantus firmus-Spiel beziehen, obwohl er dies bei seinen Ausführungen bewußt ausklammert:

Nè meno deuo qui insegnare, come habbi da regolarsi il studioso di questa Professione, in risponder al Choro nelle Messe, Vesperi, Compiete & altre cose di Canto fermo; perche essendo in stampa tanti belli Ricercari, Toccate, Canzoni, Capricci &c... (145).

Ein solches Spiel eines Lautenisten „über einer Baßstimme" ist bereits mehrere Jahrzehnte vor 1600 belegbar:

P. Visconti, Brief an Wilhelm V. von Bayern (4. 11. 1573): Neapolitanus Musicus quidam Jusquinus Neapolitanus nuper Mediolanum pervenit, qui testudinem, quam liuto appellamus, viginti tribus fidibus egregie pulsat. Ipse validam ac velocem manum habet, quod raro hucusque inveni; quod autem nusquam audivi, ipse supra bassus partem illico absque studio armoniam testudine pulsabat, quam contrapunto appellamus, ipsum quoad pulsandi artem attinet, non omnino Ex[a] Tua indignum iudico (zit. nach: H. Simonsfeld, *Mailänder Briefe zur bayerischen u. allgemeinen Gesch. d. 16. Jh.*, in: Abh. d. historischen Classe d. königlich Bayrischen Akad. d. Wiss. XXII/2, 1902, 315).

A. Banchieri führt die Praktiken des ‚cantare il contrapunto alla mente' und des ‚sonare sopra il basso' zusammen, wenn er beide als Vorbild für Cantus firmus-Komposition ausgibt:

Cartella mus. (Bologna 1614): In Roma nella Capella di N. S. Nella S. Casa di Loreto & altre infinite Capelle, mentre cantano il Contrapunto, alla mente sopra il Basso, niuno sa quello, che cantar deue il compagno, ma tutti, con certe osseruationi tra di loro conferite rendono vn vdito gustosissimo, & è questa vna Massima generale, cantino pure cento variate voce (per cosi dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattiue piu Quinte Ottaue, strauaganze & vrtoni sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente (230);
...si potrà dare vn Basso copiato da' Canto Fermo, all'Organista, che con ripieno corrispondente nell'Organo agiungera duplicata vaghezza (231).

Bei A. Agazzari klingt das Konzept eines (‚mentalen') Kontrapunktierens über einer vorgegebenen Stimme ebenfalls an, wenn er mit speziellem Bezug auf die Verwendung einer Cetera zum Spiel über einer Baßstimme schreibt:

Dell sonare sopra'l basso... (Siena 1607): La Cetera, ò sia ordinaria, ò Ceterone, deue vsarsi come l'altri stromenti scherzando, e contraponteggiando sopra la parte (9).

Agazzari hebt den großen Vorzug solchen Spiels über einem Baß gegenüber der Intavolierungspraxis gerade im Blick auf die Möglichkeit einer Extemporisation hervor:

...che chi desidera imparare à sonare, e sciolto dalla intauolatura, cosa à molti difficile e noiosa; anzi molto soggietta à gl'errori perche l'occhio, e la mente è tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione di consertar all' improviso (12).

Im deutschsprachigen Raum war eine vergleichbare Contrapunto alla mente-Tradition um 1600 offenbar nicht vorhanden. Nur unter Verweis auf italienische Autoren gab es Hinweise auf den Improvisationscharakter der betreffenden Spielpraxis:

B. Strozzi, *Affettuosi Concerti Ecclesiastici* III, in d. Übers. von Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit.: Damit man aber in einem *Concert* ohne solche weittläufftigkeit vnd *difficultet* alsobald zugleich mit einschlagen könte, so ward der *Bassus Continuus*, welcher denn eine schöne *Consonantiam* vnd *Harmoniam* machet, erfunden (129).

Demgegenüber leugnet Praetorius die generelle Möglichkeit eines extemporisierten Spiels:

So wil es sich in allen *Concerten* nicht thun lassen, daß man es so stracks *ex tempore* aus dem *General*Bas schlage, darumb ist von nöthen, daß sonderlich ein vngeübter den Gesang, welchen er spielen wil, zuvor fleissig vnd wol durchsehe, damit wenn der den *Stylum*, die Weise vnd Art dieser Music recht einnimbt vnd innen wird, seine Griffe vnd Schläge vff der Orgel desto vollkommener vnd gewisser darnach *accomodiren* vnd zusammen fügen könne (137 f.).

Und J. Staden beruft sich sogar auf Grossi da Viadana, wenn er die Notwendigkeit einer Vorbereitung behauptet:

J. Staden, *Kirchen-Music* II (Nürnberg 1626), Abh. *Kurzer u. einfältiger Ber. für diejenigen, so im Basso ad Organum unerfahren...*: Und ist nicht übel angesehen, dass Viadana die so hierin Unerfahren vermahnt und für ein Nothdurft hält, oft erwähnten Bassum generalem oder Bassum ad Organum, ehe man darzu musicirt, zuvor fleissig und wol durchzusehen; denn solchen *ex tempore* zu brauchen, werden nicht alle Concerten leiden (zit. nach Leipziger Allgemeine mus. Zeitung XII, 1877, 122).

Daß Grossi da Viadana dies für eine „Nothdurft" gehalten haben sollte, läßt dessen Formulierung nicht erkennen. Er geht prinzipiell von der Möglichkeit einer extemporisierten Darbietung aus, die allerdings durch vorherigen kurzen Blick auf das Stück zu verbessern sei:

Li Cento Concerti ecclesiastici... (Venedig 1602): Sarà se non bene, che l'Organista habbia prima data un' occhiata à quel Concerto, che si ha da Cantare, perche intendendo la natura di quella Musica, farà sempre meglio gli accompagnamenti (zit. nach Schneider 1918, 7 a).

S. Scheidt führt zur Erleichterung einer Ex-tempore-Ausführung eine neue Notationsweise mit Binde-

bögen zur Kennzeichnung nicht zu harmonisierender Durchgangsnoten in der Baßstimme ein; das Zitat bietet zugleich einen der frühesten Belege für den Gebrauch des Worts Accord im Sinne eines mehrtönigen Zusammenklangs (→ *Accord* II. (2)(a)):

Geistliche Concerte II (Halle 1634), *Erinnerung wegen d. General-Bass*: Daß im *General-Bass* etzliche Noten in diesen meinen Andern, wie auch in nachfolgenden 3.4.5.6. Theilen der Geistlichen newen *Concerten* mit 2.3.4.5. vnd 6. Stimmen, zusammen gebunden vnd gezogen, hat mich dieses fürnemblich darzu verursachet vnd bewogen, daß man allezeit nicht wissen kan, *extempore* denselbigen zu *tractiren*, wie es der *Componist* gesetzt vnd gemeinet, denn mancher zur jeden Not einen sonderlichen *Accord* spielet, welches doch nicht seyn soll, sondern auff solche Manier wie in folgenden Exempeln zu sehen, darzu denn solche zusammen gebundene Noten, sehr hoch nöthig, Ob gleich auch sonsten andere Noten, wie im *General-Bass* täglich gebräuchlich, zusammen gezogen vnd gebunden, so hindert doch dasselbige diese *Invention* gantz nichts, denn die selbigen Noten sonsten müssen zertheilet werden, daß man das *Tempus*, darinnen 2 Schläge oder *Tact* gehören, recht theilet vnd *Diesin* oder Ziffern darüber recht zu setzen, vnd bleiben dieselbigen Noten in einem Thon auff einer Linien vnd Ort stehen, da die andern hinauff vnd herunter steigen (o. S.).

Erst im 18. Jh. wird eine extemporisierte Darbietung (→ *Improvisation* I. (3)(a)) auch in Deutschland als Regelfall anerkannt:

C. Ph. E. Bach, *Versuch*... II, loc. cit.: Man soll den Augenblick ans Accompagnement gehen, ohne daß man so viel Zeit hat, seine vorgelegte Stimme nur obenhin durch zu sehen; kaum kann man aus der Schlußnote die Tonart erforschen... (10);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Generalbaß*: ...es gehört auch (besonders weil die Generalbaßstimmen nicht zuvor geübt werden können, sondern *prima vista* gespielt werden müssen), sehr viel Fleiß und Uebung dazu... (657).

(a) Zu Beginn des 17. Jh. gilt als eine Alternative zur improvisatorischen Ausführung die ANFERTIGUNG EINER INTAVOLIERUNG. Grossi da Viadana beschreibt zwar einerseits den Vorzug der einfachen Baßstimme („partitura") für ein unvorbereitetes Spiel, lobt aber wie Piccioni und Merula andererseits auch diejenigen Organisten, die sich den zu spielenden Begleitsatz aufschreiben wollen:

L. Grossi da Viadana, *Li Cento Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602), Vorw.: Che non si è fatta la Intauolatura à questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il Suonargli à gli Organisti, stando che non tutti Suonarebbero all' improuiso l'Intauolatura, e la maggior parte Suonaranno la Partitura, per essere più spedita: però potranno gli Organisti à sua posta farsi detta Intauolatura, che a dirne il uero par la molto meglio (zit. nach Schneider 1918, 7 a f.);
G. Piccioni, *Concerti ecclesiastici... con il suo Basso seguito per l'Organo*... op. 17 (Venedig 1610), Vorw.: Finalmente sarà bene, che quelli Organisti, che non sono pratichi a sonar sopra il Basso seguito, e che non possedono l'arte della Musica uolendo hauer sodisfattione di questa sorte di Concerti, li spartino, e l'intauolino (zit. nach: G. Gaspari u. F. Parisini, *Catalogo della Bibl. del Liceo mus. di Bologna*, Bd. II, Bologna 1892, 480 a);
T. Merula, *Canzoni à 4 voci per sonare* I (Venedig 1615): Benche per maggior facilità di li Signori Organisti vi sia posto il Basso continuo alle presente Canzoni laudo nondimeno il partirle (o. S.).

In Deutschland scheint ein solches „Absetzen" sogar zunächst der gewöhnliche Umgang mit der neuen Art von Baßstimmen gewesen zu sein:

Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit: Nun ist der *GeneralBass* nicht vmb etlicher nachlessigen oder verdrossenen Organisten willen, die ohne das vngern absetzen, sondern fürnebmlich darumb erfunden worden; Daß ein Organist, ob er gleich aus demselben im anfang nicht alsobald mit einschlahen könne, doch daraus in seine *partitur*, oder *Tabulatur* desto leichter bringen, vnd alsdenn die eine, zween, oder drey Stimmen darüber setzen, vnd wie es gegen einander stehet, mit besonderm fleiß acht haben, vnd auffmercken sol. Dahero er dann darnechst, aus dergleichen *Basso generali* seine Partey zu machen, sich vmb so viel leichter vnd füglicher darzu gewehnen kan (144 [recte 124]).

So empfiehlt Praetorius seinen Komponistenkollegen, zu ihren kleinen geistlichen Konzerten einen zusätzlichen Kapellchor zu komponieren, der einerseits von einem Streicherensemble zur Begleitung mitgespielt werden könne, andererseits aber auch für jene Organisten nützlich wäre, „welche im *Componiren* vnnd vngeübt vnnd vnerfahren, vnd dahero sich in den *General*Baß so bald im anfang nicht finden können; Sintemal es denselben viel leichter were, alle Mittelstimmen oder Parteyen (welche sonsten in solchen *Concerten* nicht vorhanden) in ihre *Tabulatur* abzusetzen, als daß sie allererst lange nachdencken vnd *speculiren* müssen, ob sie *Quarten* vnd *Sexten*, oder aber *Quinten* vnd *Tertien* etc. greiffen sollen" (ibid., 137 f. [recte 117 f.]).
Zum Problem der fehlenden Contrapunto alla mente-Praxis kam das Problem, daß deutsche Organisten anders als ihre italienischen Kollegen nicht an Liniennotation sondern an Buchstabentabulaturen gewöhnt waren:

ibid.: Dieweil aber die meisten Organisten in Deutschland, der deutschen Buchstaben *Tabulatur* (welche an ihme selbsten richtig, gut, leicht vnd bequemer ist, nicht allein daraus zu schlagen, sondern auch darauff zu *Componiren*) sich gebrauchen, vnd ihnen sehr schwehr für fallen wolte, von newen zu der Noten *Tabulatur* oder *Partitur* sich zu gewehnen: So ist es wol zum besten gerathen, daß sie im anfang die *Concert* vnd Gesänge gantz vnd gar in ihre gewöhnliche Buchstaben *Tabulatur* absetzen, vnd sich darinnen notdürfftig ersehen, wie es allerseits mit dem *General*Baß vberein komme, ob sie dambechst durch fleissige auffmerckvnd übung sich zu solchem *General*Baß auch gewehnen köndten (146 [recte 126]).

(b) Als weitere Alternative zur improvisatorischen Praxis werden seit dem 19. Jh. ausgeschriebene Aus-

SETZUNGEN gedruckt. Zunächst treten ausgeschriebene Orgelstimmen an die Stelle von „Generalbaß"- und „Basso continuo"-Stimmen, so etwa schon 1779 in einer Messe von G. J. Vogler und in England erstmals in *A collection of sacred music arranged with a seperate accompaniment for the organ or piano-forte by V. Novello* (London 1811). Vogler schreibt dazu:

Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb. (Prag 1802): Jetzt, da das Zeitmaaß oft so geschwind genommen wird, daß man Mühe hat, den einzelnen Baß fertig abzuspielen, da in mancherlei Stimmen Uibelklänge vorbereitet werden, der Generalbaßist aber nur die rechte Hand dazu gebraucht sie aufzufassen, ist es eine wirkliche Unmöglichkeit, daß auch die Akkorde vom Organisten sogleich in ihrer eigenthümlichen Lage und rein können herausgefunden werden; und die Reformazion, die ich statt der Einführung der Ziffern von *Viadana* für die jetzigen Zeiten weit passender, wo nicht gar für unentbehrlich halte, ist, daß der Kompositeur selbst seine Harmonien in zwei Notensysteme als Violin- und Baß-Schlüssel aussetze, und die Lage nicht mehr der Willkühr jedes Organisten überlaße; so wie ich schon im Jahre 1779 eine deutsche Messe mit gedruckten Notentypen herausgegeben habe, wo der Organist des Nachdenkens überhoben ist, und jedem strauchelnden Sänger sogleich zur Hilfe eilen kann (129 f.).

Doch noch gegen Ende des 19. Jh. heißt es bei U. Kornmüller:

KornmüllerL ([Brixen 1870] Regensburg 1891), Art. *Generalbass*: [Das Generalbaßspielen ist] besonders dem katholischen Organisten nothwendig, da sämmtliche ältere Kirchenkompositionen, bei denen die Orgel begleitet, eine bezifferte Orgelstimme haben. Erst in neuester Zeit pflegen die Kompositeure auch bei instrumentierten Kirchenstücken eine ausgesetzte Orgelstimme gleichsam als Klavierauszug beizugeben, mehr aber zu dem Zwecke, um daraus einige Instrumente, welche etwa nicht besetzt werden können, mit der Orgel zu ergänzen, oder dieselbe als Direktionsstimme zu benützen (90).

Bei Editionen älterer Musikwerke entstand die Praxis, „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen mit einem schriftlich fixierten Begleitsatz zu versehen. Während dafür im 19. Jh. die Bezeichnung „ausgeführtes" bzw. „ausgearbeitetes" Akkompagnement vorherrschend ist (vgl. *Georg Friedrich Händel, Jubilate. Mit ausgeführtem Accompagnement*, hg. von R. Franz, Lpz. 1868, u. *Ausgewählte Kammer-Kantaten der Zeit um 1700. Mit ausgearbeitetem Klavier-Akkompagnement*, hg. von H. Riemann, Lpz. o. J. [um 1900]), wird es dann nach 1900 üblich, von einer „Aussetzung" des Generalbasses oder einer Continuo-„Realisation" zu sprechen:

Vierundzwanzig Lieder u. Arien von Johann Philipp Krieger. Ausgewählt u. mit Gb.-Aussetzung versehen von Hans Joachim Moser (Münster 1930);
A. Corelli, *Dodici sonate per violino e pianoforte: Revisione e realizzazione del basso continuo di Ettore Pinelli* (Mailand um 1930).

Mit Generalbaß und basso continuo wird nun auch deren schriftliche Umsetzung bezeichnet. Gleichzeitig gilt Generalbaß oder Thorough Bass/Figured Bass als oft schriftlich betriebenes und examiniertes Unterrichtsfach.

(2) Die zur Baßstimme zu ergänzenden Stimmen werden als „accompagnamenti" bezeichnet (→ *Accompagnement* I.); DIE BASSSTIMME FUNGIERT ALS ZU BEGLEITENDE HAUPTSTIMME. Eine entsprechende Terminologie läßt sich bereits vor den ersten Belegen für die Ausdrücke basso continuo und basso generale beobachten, so bei D. Ortiz, der eine Baßstimme („contrabaxo") in gleichmäßigen, großen Notenwerten („Canto llano") und darüber eine bewegte Violonestimme im Tenorschlüssel notiert; den Baß solle der Cembalist improvisatorisch durch Konsonanzen und einen Kontrapunkt zu der notierten Oberstimme „begleiten":

Tratado de glosas... (Rom 1553): De la seconda manera de taner el violon con el Cymbalo que es sobre Canto llano: ...elqual se ha de poner en el Cymbalo por donde esta apuntado por contrabaxo, acompañandole con consonançias y algun contrapunto al proposito de la Reçercada que tañera el Violon destas seys... (ed. Schneider, Kassel 1913, 55).

A. Banchieri empfiehlt jenen, die beim Partiturspiel die Oberstimmen nicht auf die Schnelle verfolgen können, die Unterstimme wie einen „Basso continoato, ouero seguente" zu behandeln, in dem Sinne, daß dieser mit den in diesem Stil sogenannten accompagnamenti zu versehen sei:

Conclusioni nel suono dell'organo (Bologna 1609): Alla spartitura si ricerca saper leggere sopra tutte le Chiaui, si per b. molle come b. quadro, buono orecchio, mano, & occhio, & à quelli, che l'occhio non serve così perfettamente sforzarsi di havere buona intelligenza, & seguitare sempre la parte grave, con gl'accompagnamenti, che si diranno nel Basso continoato, ouero seguente (24).

G. P. Cima empfiehlt in seinen Bemerkungen über das Spiel der als „partitura" (Außentitel), „Basso Principale" (Inhaltsverzeichnis) und „Basso continuo" (Kopfzeile) bezeichneten Begleitpartitur zu seinen *Concerti Ecclesiastici* (Mailand 1610) eine behutsame Ergänzung von begleitenden Mittelstimmen:

Mi fauoriranno anco li valenti Organisti quando sonaranno questi a (solo con Basso, & Soprano) accompagnarli con le parti di mezo con quella maggior diligenze che sia possibile, perche gli accompagnamenti grati fan grato il Canto (*Canto*, [67]).

Zu den häufigen Stellen längerer Tonrepetitionen in seinen *Madrigali guerrieri* (Venedig 1638) weist Cl. Monteverdi in der Vorrede darauf hin, daß dabei jeder Ton einzeln zu spielen sei. Ausdrücklich bezieht er sich dabei sowohl auf die Stimme des „Basso continuo" wie auf dessen Begleitung:

Et perche à primo principio (in particolare à quali toccava sonare il basso continuo) il dover tanpellare sopra ad una corda sedici volte in una battuta gli pareva più tosto far cosa da riso che da lode, perciò riducevano ad una percossa sola

durante una battuta tal multiplicità, & in guisa di far udire il piricchio piede facevano udire il spondeo, & levavano la similitudine al oratione concitata. Perciò aviso dover essere sonato il basso continuo con gli suoi compagnamenti, nel modo & forma in tal genere che stà scritto... (zit. nach: S. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 145 a).

Diese Bezeichnungsweise ist in Italien noch zu Ende des 18. Jh. üblich:

G. Martini, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* I (Bologna 1774): ...i Maestri avevano per Regola dedotta dalla Pratica di Contrappunto... che tutte le Note del Basso continuo *devono avere per accompagnamento Terza, Quinta, & Ottava*; ed eccettuavano quelle, che ascendono, o discendono un Semituono, o naturale, o accidentale, alle quali stimavano doversi la Sesta in luogo della Quinta... (225).

Vor allem in Italien und Spanien tritt in der Wendung „sonar sopra il basso (continuo)" zuweilen das Verb accompagnare an die Stelle von sonare oder beide Verben werden synonym gebraucht:

G. Sanz, *Instrucción de música...* (Saragossa [8]1697), *Indice segundo, de la Musica contenida en el segundo Tratado*: Segunda [Lamina] ...prosigue con otros exemplos de las reglas de acompañar sobre la parte (o. S.);
Fr. Gasparini, *L'Armonico Prattico al Cimbalo Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben Suonare il Basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta, ed Organo* (Venedig 1708): Io solo ti hò dimostrata una maniera di accompagnare; o Sonare il Basso sopra l'Istromento da Tasto, & hò procurato appoggiarmi in tutto alle buone Regole del Contrapunto (118);
F. dalla Casa, *Regole di Musica, ed'anco le Regole per accompagnare sopra la Parte per Suonare il Basso continvo & per l'Arcileuto Francese e per la Tiorba* (hs. 1759).

In Italien hält sich die Auffassung, nach der die Baßstimme selbst das beim Spiel eines basso continuo zu begleitende Objekt ist, bis ins 18. Jh.:

P. Tomeoni, *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo* (Florenz 1795): Perchè si dice accompagnare il Basso Continuo? Perchè sonando questo all'Organo, o al Cimbalo devesi accompagnare con quelle Consonanze, e Dissonanze che richiede la composizione... (7 f.).

Selbst als im 19. Jh. in Italien der Ausdruck basso continuo durch basso numerato verdrängt wird (vgl. unten, IV. (2)), bleibt die transitive Fügung mit dem Verb accompagnare erhalten:

T. Ortolani, *Introd. al Contrappunto ossia regole generali teorico-pratiche appartenenti al modo di accompagnare il basso numerato* (Venedig 1833).

Da die „Basso continuo"-Praxis jedoch in der Regel mit Ensemblemusik verbunden ist, wird das Verb accompagnare auch im Sinne der Begleitung von Singstimmen oder Instrumenten verstanden:

G. Caccini, *Le Nuove Musiche* (Florenz 1602), Vorrede: Conciosa che io habbia costumato in tutte le mie musiche, che son fuori in penna di denotare per i numeri sopra la parte del Basso le terze, e le seste maggiori oue è segnato il diesis e minori il b molle, e similmente, che le settime, ò altre dissonanti siano per accompagnamento delle parti di mezzo; resta ora il dire, che le legature nella parte del Baßo in questa maniera sono state vsate da me, perche doppo la consonanza si ripercuota solo la corda segnata, essendo ella la più necessaria (se io non erro) nella propria posta del Chitarrone, e la più facile da vsarsi, e da farsi pratica in eßa, essendo quel lo strumento più atto ad accompagnare la voce... (f. C2'; vgl. Fr. Schmitz, *Giulio Caccini*, Nuove Musiche *(1602/1614). Texte u. Musik*, Musikwiss. Studien XVII, Pfaffenweiler 1995, 37 a).

Die beiden Wortformen accompagnamento und accompagnare, die bei Caccini innerhalb eines Satzes auftreten, verweisen auf verschiedene Bedeutungsebenen: Die hinzugefügten Mittelstimmen („parti di mezzo") begleiten die Stimme des Basses, das Spiel von Baß und Begleitstimmen auf dem Chitarrone wiederum begleitet eine Singstimme.
Auch A.-F. Bruschi begreift accompagnare im Sinne der improvisatorischen Stimmen-Ergänzung; wenn er von einer „Parte, che canta" spricht, geht es einzig um die Frage, ob über der „Basso continuo"-Stimme partiturmäßig auch die Gesangsstimme notiert ist oder nicht:

Regole per il contrapunto e per l'accompagnatura del basso continuo (Lucca 1711): Restano da spiegarsi l'Osservazioni, quali nell' accompagnare in due modi possono occorrere. Uno è quello d'accompagnare una parte, che canta; l'altro d'accompagnare un Basso continuo senza parte, che canti. Se s'accompagna Parte, che canti, quivi il Compositore non ha obligazione di notarvi le segnature, & in conseguenza chi accompagna ha obligazione d'osservar ciò che possa occorrere nella Parte che canta, ad effetto di dar a ciascuna nota del Basso continuo quegli accompagnamenti, che le convengono; onde qui non si può dar altra Regola, se non che stia, avvertito chi accompagna di rendersi ben pratico delle Chiavi, per poter comprendere le corde, che vengono cantate in ogni nota dell'accompagnatura (77).

Ebenso unterscheidet P. Lichtenthal die beiden Teilbedeutungen und erläutert sie im Anschluß auch separat:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Accompagnamento*: Sotto questa parola intendesi, ora l'aiuto o sostengo armonico d'un canto, o d'una voce principale col mezzo d'uno o più strumenti, ora la scienza degli accordi che serve per l'esecuzione del Basso continuo e degli Spartiti (I, 10).

Daß bei einer Gleichsetzung von sonare und accompagnare wie oben bei Gasparini accompagnare nicht mehr als Hinzufügung von Begleitstimmen, sondern als Begleitung von Singstimmen verstanden wird, ist selten:

A. Scarlatti, *Regole per Cembalo* (hs. um 1715?): Sono Regole universali nel sonare il Cembalo, ed accompagnare chi cantano il toccare la prima nota del basso continuo con consonanza perfetta, la quale è ò di 3. e 5. con la mano destra, e cosi deve toccarsi anche la nota ultima finale... (f. 1);
R. North, *An Essay of Mus. Ayre* (hs. um 1715–20) But the ambition of skill in musick being wide spread among the Beau's and Beauesses... they have all affected to learne

upon the harpsicord; and not as formerly altogether lessons... but more pretending to accompany voices and instruments, which they call the thro-base (meaning to play from a thro-base) (ed. Wilson, *Roger North on Music*, London 1959, 248).

Auch in Frankreich wird im 17. Jh. häufig entsprechend italienischer Tradition das Wort accompagner im Sinne von jouer mit der Präposition sur verwendet:

G. G. Nivers, *Motets à voix seule... et quelques autres motets à deux voix propres pour les religieuses avec l'art d'accompagner sur la basse continue, pour l'orgue et le clavecin* (Paris 1689): Pour accompagner ou joüer sur la Partie regulierement, il faut parfaitement connoistre la Musique, & scavoir les Elemens de la Composition sur le Clavier, pour ensuite proceder aux Regles de la Basse continuë (149 a);
E. D. Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin* (Paris 1690): ...ie donne des principes pour acompagner les basses qui ne sont pas chifrées...
Apres la connoissance des notes... et de leur accompagnemens sur les baßes chifrees, ou non chifrées... (f. B').

Obwohl im 18. Jh. dieser Verbgebrauch unüblich wird, bleibt der Ursprung des Ausdrucks accompagnement noch lange Zeit präsent:

M. de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instr.* (Paris 1707): L'ACCOMPAGNEMENT est l'Art de joüer la Basse-Continuë sur le Clavecin, ou sur quelqu'autre Instrument.
On l'appelle *Accompagnement*, parce qu'en joüant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie (1 a);
M. Corrette, *Le Maitre de Clavecin pour l'Accompagnement, Methode Theorique et Pratique. Qui conduit en très peu de tems a accompagner à livre ouvert* (Paris 1753): L'Accompagnement est l'Art de toucher plusieurs parties de la Main droite sur les principales notes de la Basse que l'on touche de la Main gauche: de manier que l'accompagnateur fait toûjours entendre trois parties et quelque fois quatre à la fois contre la Basse (1);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Accompagner*. ...c'est plus particulièrement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement (15).

(3) Vor allem im deutschsprachigen Raum geht die ursprüngliche Bedeutung des Ausdrucks Accompagnement als Begleitung der Baßstimme verloren; DIE BASSSTIMME ERHÄLT BEGLEITENDE FUNKTION, indem Accompagnement auf die Rollenverteilung beim Ensemblemusizieren (→ *Accompagnement* I.) bezogen wird.
Daß im Deutschen die französische Begriffsform accompagnement als Synonym für Generalbaßspiel Verwendung fand, deutet auf eine Übernahme nicht aus Italien, sondern aus Frankreich hin. Zwar begegnet jener Ausdruck bereits 1713 bei J. Mattheson (vgl. oben, II. (2)(c)); üblich wird er jedoch erst mit den einflußreichen Schulen von Fr. W. Marpurg (*Anleitung zum Clavierspielen... 2. Theil, worin d. Lehre vom Accompagnement*, Bln 1761) und C. Ph. E. Bach. In beiden wird – wahrscheinlich durch preußischen Hofgebrauch geprägt – nun die Bezeichnung Generalbaßspiel weitgehend durch Accompagnement ersetzt:

Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Wir sehen also, daß wir heut zu Tage wegen der Generalbaßspieler eckler sind, als vor dem... Man ist nicht mehr zufrieden, einen Accompagnisten zu haben, der... die dazugehörigen Regeln auswendig weiß und sie bloß mechanisch ausübt (3);
Es ist zuweilen nöthig, und dem Begleiter nicht eben unanständig, sich vor der Ausführung eines Stückes mit dem, der die Hauptstimme vorzutragen hat, zu besprechen, und dem letztern die Freyheit wegen der Einrichtung des Accompagnements zu überlassen (244).

Wird accompagnement meist in diesem kammermusikalischen Sinne verstanden, so kann der Ausdruck zuweilen auch im satztechnischen Sinne gebraucht werden, wobei die Stimmenzahl des Accompagnements die Baßstimme einschließt:

ibid.: Das dreystimmige Sextenaccompagnement bestehet aus der blossen T e r z und S e x t e (47).

Wie schon bei Delair (vgl. oben, III. (2)) begegnet das Verb accompagniren in transitiver Form, allerdings nicht in Kombination mit Generalbaß oder Basso continuo (der letztere Ausdruck wird überhaupt nicht verwendet), sondern mit unbezifferten Bässen:

Bach, *Versuch...*, loc. cit.: Es erhellet hieraus das Lächerliche der Anforderung, unbezifferte Bässe zu accompagniren... (298);
G. S. Löhlein, *Clavier-Schule...* II (Lpz. u. Züllichau 1781): Man muß aber nicht glauben, daß dieses hinlänglich sey, einen unbezifferten Baß begleiten zu können (3).

Wenn ausnahmsweise ein deutschsprachiger Autor diese ursprüngliche Bedeutung des Worts Accompagnement in einer Definition reflektiert, dann als Teilbedeutung, der der konkurrierende Wortsinn gleichberechtigt an die Seite gestellt wird:

G. M. Telemann, *Unterricht im Gb.-Spielen auf d. Orgel oder sonst einem Clavier-Instr.* (Hbg 1773), *Einleitung*: Das Wort A c c o m p a g n e m e n t bedeutet demnach das Spielen des Generalbasses; und heisst so viel, als die Begleitung 1) einer Baßnote mit einem Griffe in der rechten Hand; und 2) aller mitmusicirenden Stimmen (16).

Ein singulärer Beleg für eine Vermischung beider Bedeutungstraditionen in Italien zeigt sich bei V. Manfredini. Zunächst wird dort mit dem Ausdruck accompagnare nicht nur die Ergänzung der Accompagnamenti, sondern auch das Spiel der Baßstimme selbst mit der linken Hand bezeichnet:

Regole Armoniche... e'l accompagnamento del Basso sopra gli Strumenti da tasto... (Venedig 1775) II, Cap. I: L'Accompagnare il Basso consiste nell'eseguirlo con la mano sinistra; e con la destra dargli quegli Acccordi che richiede (30).

Anschließend erklärt Manfredini eine Reihe von Spieltraditionen, die sich zum Teil bis zu Grossi da Viadana zurückverfolgen lassen, durch Berufung auf

die im Ausdruck accompagnare implizite Unterordnung:

Il termine solo di accompagnare denota abbastanza quali sieno i doveri dell'Accompagnatore, cioè d'esser soggetto, e non di comandare. Deve dunque chi accompagna sonare il Basso come sta scritto, e non riempiere gli Accordi, nè raddoppiarli colla mano sinistra, se non quando vi ha bisogno di far molto rumore; come p. e. in una grande Orchestra, o in una Musica Ecclesiastica a più Cori; ma accompagnando un Cantante solo, o un sol Sonatore, deve colla sinistra mano eseguire il Basso solo, o al più al più aggiugnergli l'Ottava, e con la destra, far poca Armonia. Deve ancora tralasciar di esprimere certe galanterie, o sieno adornamenti: e molto meno deve compor sopra il Basso un Canto, in vece di dargli solamente gli Accordi più necessarj, il quale essendo lo stesso di quello, che eseguisce il Sonatore, ovvero il Cantante, farà cattivo effetto il sentirlo duplicato; e non essendo il medesimo, arrecherà una discordanza insoffribile (63);
vgl. L. Grossi da Viadana, *Li Cento Concerti ecclesiastici* (Venedig 1602): Che l'Organista sia in obligo di Suonar semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche mouimento dalla mano di sopra... ha da Suonare in maniera tale, che il Cantore... non uenango coperti... (zit. nach Schneider 1918, 6 a f.).

Eine solche dienende Rolle fordern zahlreiche deutschsprachige Autoren und verknüpfen dabei explizit Generalbaß mit der begleitenden Funktion:

J. Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): Endlich ist der Zweck des General-Baßes, daß er dienen, und nicht, daß er herrschen soll. Wozu soll er denn dienen? Zur Unterstützung, zum Grunde, zur genaueinstimmenden majestätischen, harmonischen, vollständigklingenden Begleitung und Gesellschaft (*accompagnement*) der Haupt-Melodie und aller derjenigen, die mitmusiciren... (41);
L. Chr. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General Basses...* (Lpz. 1739): Der General-Baß ist, um die Haupt-Stimme zu unterstützen, und selbige nachdrücklich zu begleiten erfunden worden, ...und bestehet dahero das Wesen des General-Basses in der Harmonie (62);
J. P. Kirnberger, Art. *Generalbaß (Musik.)*, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771): Ein Baß, mit welchem zugleich die volle Harmonie eines Tonstücks angeschlagen wird. Er hat eine doppelte Würkung: zuerst läßt er den begleitenden Baß hören, ...und dann unterhält er das Gehör durchaus in dem Gefühl der Tonart, so daß die Modulation durch den Generalbaß bestimmt und vernehmlich wird (456 a);
WilckeL (Weimar 1786), Art. *Generalbaß*: Es ist... die Würkung des Generalbasses zweyfach 1) läßt er den accompagnirenden Baß selbst hören... 2) Unterhält er das Gehör beständig (durch die, laut der Ziffern, mit darzu gegriffenen mehrern Tönen) in dem Gefühle der Tonart, aus welcher ein jedesmaliges Stük gehet, so daß die Modulation... durch die Ausführung der übergesezten Ziffern bestimmt oder vest gesezt und vernehmlich gemacht wird (54).

Schließlich wird die Begleitrolle sogar zur primären Definition:

C. Werda, *Muzikaal Woordenboek* (Turnhout um 1945?): *basso continuo*, begeleidende bas; doorgaande, generale bas (20 b).

Im 20. Jh. ist auch in Frankreich die ursprüngliche Herkunft des Begriffsworts Accompagnement irrelevant. Accompagnement wird hier im Sinne von Ensemblemusizieren verstanden; für die improvisatorische Begleitung wird das Verb „entwickeln" verwendet:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Basse*: Basse continue, souvent appelée, aux xviie et xviiie siècle, par abréviation, *continuo*, partie d'une composition destinée à l'accompagnement. On la notait d'une façon sommaire, chiffrée ou non, que l'exécutant développait (33 b).

Die oben, III. (2), aufgeführten Belege zeigen, daß der Ausdruck basso continuo bis über die Mitte des 18. Jh. hinaus in romanischen Ländern auf die Baßstimme beschränkt blieb und nicht etwa die darüber hinzugefügten Stimmen einschloß. In diesem Punkt nimmt frühzeitig der Ausdruck Generalbaß eine abweichende Bedeutung an: Er umfaßt alle Stimmen (vgl. unten, V.). Deshalb scheint es ausgeschlossen, die ex tempore hinzugefügten Stimmen als Begleitung des Generalbasses zu bezeichnen.

IV. Über oder unter der Baßstimme HINZUGEFÜGTE ZAHLEN UND SIGNATUREN erhalten in Begriffsdefinitionen seit dem 17. Jahrhundert den Status eines charakteristischen Merkmals. Die frühesten „Basso generale"- und „Basso continuo"-Stimmen bis 1602 (vgl. oben, I.) und noch in den folgenden Jahren weisen keinerlei Bezifferung auf, lediglich bei L. Grossi da Viadana finden sich innerhalb des Notensystems über oder unter den Baßnoten plazierte Akzidentien, die sich auf die Accompagnamenti beziehen.
Hingegen weisen Stimmen, die als basso continuato bezeichnet werden (vgl. oben, I. (2)(f)), häufig eine Bezifferung auf, die durch Verwendung von Zahlen bis 18 auch die Oktavlage der zu ergänzenden Töne festlegt:

E. de' Cavalieri, *Rappresentatione di anima, et di corpo* (Rom 1600), *A lettori*, Abschn. *Auuertimenti particolari...*: Li numeri piccoli posti sopra le note del Basso continuato per suonare, significano la Consonanza, ò Dissonanza di tal numero: come il 3. terza: il 4. quarta: & cosi di mano in mano... Quando il diesis posto sopra le dette note, non è accompagnato con numero, sempre significa Decima maggiore (o. S.);
G. Caccini, *L'Euridice* (Florenz 1600), Vorw.: ...vn basso continouato, nel quale ho io segnato le quarte, seste, e settime; terze maggiori, e minori più neceßarie rimettendo nel rimanente lo adattare le parti di mezze à lor luoghi nel giudizio, e nell'arte di chi suona... (o. S.).

Der *Bassus ad organum continuatuo* in Fr. Bianciardis *Sacrarum modulationum, quae vulgo motecta* IV (Venedig 1608) zeigt ebenfalls eine reiche Bezifferung, im Fall des einzigen in der Sammlung enthaltenen Stücks von S. d'India, *Super flumina*, auch Zahlen bis 11 und durch 6♮-bezeichnete akzidentiell erhöhte Sexten.

Letztlich ist jedoch kein konsequenter Zusammenhang zwischen Bezeichnung und Grad der Bezifferung festzustellen. Auch eine Publikation mit „Basso continuato" wie etwa S. Molinaros *Motetti a cinque voci* III (Venedig 1609) kann unbeziffert sein. Der „Basso generale per l'Organo" der Sammlung *Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti...* (Venedig 1608) weist zumindest in einzelnen Stücken Bezifferungen (♭, ♮, 5, 6) auf. L. Grossi da Viadana verzichtet so-wohl 1602 im basso continuo zu seinen *Concerti ecclesiastici* als auch in der als basso generale bezeichneten Stimme zu seinen achtstimmigen *Sinfonie mus.* (Venedig 1610) auf die Verwendung von Ziffern und beschränkt sich auf einzelne Akzidentien.

G. B. Fergusio wählt für seine *Motetti e Dialoghi* (Venedig 1612) eine Kompromißlösung, die nur die wichtigsten Signaturen setzt:

Avvertimento a cantori: Nel Basso continuo non si sono segnate tutte le consonanze come alcuni vsano, ma solo le più necessarie per non confonder, rimettendo questo al giudicio dell'Organista, qual o per prattica, e scienza dell'arte, o per prontezza di orecchia, e di mano le farà senza che sijno segnate, e a chi non fosse cosi esperto laudo priuatamente riconoscer la natura de i Concerti, e maniera osseruata nel comporgli (zit. nach: G. Gaspari u. F. Parisini, *Catalogo della Bibl. del Liceo mus. di Bologna*, Bd. II, Bologna 1892, 420 b).

A. Agazzari entschuldigt sich im Vorwort seiner *Sacrae Laudes... cum basso ad organum, & musica instr.* II (Rom 1603):

voglio avvertire quel che sono, che per mancanza della stampa non havendo potuto segnare li ♮ & li ♭ cioè le terze maggiori, & minori, & i numeri sopra le note conforme al bisogno loro, vogli purger l'orecchio a i cantanti, & secondar la tessitura, se gia non volesse segnarli con la penna rivedendoli prima (o. S.).

Von fünf im Jahr 1609 erschienenen italienischen Drucken mit einer „Basso continuo"-Stimme sind vier unbeziffert (M. Natermi, *Madrigali a 5 voci... co'l basso continuo per il clavicembalo, chittarone od altro simile istromento* I, Venedig 1609; C. Assandra, *Motetti à due & tre voci per cantar nell'organo con il Basso continuo*, Mailand 1609; P. Funghetto, *Missa Psalmi omnes ad vesperas... cum Basso continuo ad Organum*, Venedig 1609; S. Visconte, *Concerti spirituali ne' quali si contengono Messa, Salmi, Magnificat, Motetti, Letanie et Falsi bordoni a quattro voci con il basso continuo per l'organo*, Mailand 1609). Bei der einzigen mit Ziffern versehenen „Basso continuo"-Stimme dieses Jahres wird diese Tatsache im Drucktitel eigens hervorgehoben. Wohl nicht zufällig handelt es sich auch um den einzigen in Rom erschienenen Druck, dort konnte E. de' Cavalieri als Vorbild dienen:

J. H. Kapsperger, *Madrigali a cinque voci, col Basso continuo, et suoi numeri* I (Rom 1609).

Im selben Jahr äußert sich G. Diruta skeptisch über die Möglichkeit eines Spiels aus einem Basso generale bzw. Basso continuato, selbst wenn dieser beziffert sei:

Il Transilvano II (Venedig [1609] [2]1622) IV: Ditemi di gratia, con che regola si suona sopra un Basso generale? Non si può dare regola sicura, atteso che non si può sapere senza vedere le consonanze, che fanno l'altre parte sopra quel Basso generale: è di quì viene che si commettono tanti errori di dissonanze: voi farete vna Quinta, ouer Duodecima sopra il Basso, la compositione di quel Canto farà Sesta, ouer Decimaterza; ecco che ne nasce vna Seconda, e fa gran dissonanza; similmente la compositione farà vna Quarta, ouer Seconda, e in cambio di quelle se farà vna Terza, ò altre consonanze, che vengono a fare doppia dissonanza. E che ciò sia vero, auuertendosi di tali errori segnano le Quarte, Seste, e Settime con li numeri, cioè sopra la Sesta fanno vn 6. sopra la Quarta vn 4. e sopra la Settima vn 7. mà non mettono con qual parte si habbino a fare: dicono che bisogna farci pratica, e stare attento con l'orecchia; io li rispondo che quando li Cantori staranno appresso all'Organista, facilmente potranno conoscere, e sentire quella parti, che fanno Sesta, Quarta, ouer altre dissonanze: ma quando saranno di lontano, impossibil sarà che non commetta errori quello che sonerà sopra il Basso continuato, non mai sonera tutte li parti della compositione, e sempre farà vn'Armonia. Si che non vi date a questa poltronaria, partite li Canti, e sonate tutte le parti, che farete bel sentire, è non nascerà inconueniente alcuno (16).

Hingegen lobt A. Banchieri das System der bezifferten „Basso continuo"-Stimmen als „überaus vollkommene" Partitur aller Stimmen:

Cartella mus. (Venedig 1614): ...le compositioni di tanti perregrini ingegni, che scaturiscono al giorno odierno, i quali con accidenti di diesis, b. molli, & numeri aritmetici hanno ridotto il Basso continuo ad una perfettissima spartitura di tutte le parti... (214).

Im deutschsprachigen Raum wird zunächst die Praxis von Grossi da Viadana übernommen, nur Akzidentien, aber keine Ziffern zu verwenden. So schreibt G. Aichinger im Vorwort seiner *Cantiones ecclesiasticae* (Dillingen 1607):

...so hat der Organist alhie den *general Bass*, will er darauß schlagen so mercke er fleissig auf, vnd gebe achtung auff die ♮ und ♭ wie sie verzeichnet sein... (VIII b).

Schon M. Praetorius übt jedoch Kritik an dieser nach seiner Ansicht ungenügenden Form der Bezeichnung von Generalbaß-Stimmen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): ...ob wol *L. Viadana...* vermeynet, daß es nicht nötig sey, die *signa* zu *adhibiren*, so befindet sichs doch nun mehr, nicht allein in etlichen anderer vortrefflichen vnd fast der meisten Italiänischen *Componisten General*Bässen, welche dergleichen Art *Concerten* mit einer, zween vnd mehr Stimmen heuffig, sehr schön vnnd lieblich im druck herfürkommen vnd außgehen lassen; Sondern es ist auch zum höchsten vonnöten, daß sie sich der *Signaturen* vnd Ziffern gebrauchen...
Es ist... vnmüglich, daß auch der beste *Componist* alsobald wissen oder errathen könne, was vor *Species* von *Concordanten* oder *Discordanten* der *Autor* oder *Componist* gebraucht habe.
Darumb zum höchsten von nöthen, nicht allein vor vngeübte, sondern auch vor wolgeübte vnd erfahrne Or-

ganisten vnd *FundamentInstrumentisten*, die *Signa* vnd *Numeros* vber die Noten zuzeichnen (146 f. [recte 126 f.]).

Daß Komponisten im deutschsprachigen Gebiet zu einer genaueren Bezifferung als in Italien tendierten, zeigt auch H. Schütz' Vorwort der *Symphoniae sacrae* III (Dresden 1650):

Vber den Bass für die Orgel, habe ich die Signaturen möglichen Fleisses verzeichnen lassen. Die Italianer, zum guten Theil, pflegen heutiges Tages keine Numern sich dabey zu gebrauchen, vorwendende, daß erfahrne Organisten es nicht von nöthen hätten, und ohne das dem Contrapunct gemäß, wol mit einzuschlagen wüsten, die Vnerfahrnen aber die musicalische Concordantz oder Einstimmung doch nicht finden würden, ob man ihnen gleich die Ziffern darüber stellete. Welches dann, an sich selbst zwar auch wohl wahr, und nicht so eine schlechte Sache, über den Bassum Continuum gebührlich mit einzuschlagen, und ein musicalisches Ohr damit zu contentiren, wiewohl mancher vermeinen mag. Daß ich aber in meine bißher außgelassenen Compositionen, gedachter Signaturen mich gebrauche, geschihet juxta illud: Abundans cautela non nocet (zit. nach: E. H. Müller, *Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931, 205).

Wenn sogar noch in der zweiten Hälfte des 17. Jh. ein deutscher Druck explizit auf die Bezifferung der Baßstimme hinweist, so hängt das in diesem Fall damit zusammen, daß es sich um eine sowohl bezifferte wie textierte Stimme in zweifacher Funktion als „Bassus Generalis & Vocalis" handelte:

J. E. Kindermann, *Erster [-Dritter] Theil Herrn J. M. Dilherrns... Evangelischer Schlussreimen d. Predigen, so er im Jahr Christi 1649 gehalten; mit drei singenden Stimen, zweyen Discanten, einem Bass, mit Numeris u. signis gezeichnet, zu einem Positiv, Regal, Spinet, Clavicymbel oder Theorb: accommodirt... Bassus Generalis & Vocalis* (Nürnberg 1652).

In England war die Praxis bezifferter Baßstimmen offenbar noch zu Ende des 17. Jh. so wenig etabliert, daß darauf ausdrücklich hingewiesen wurde:

H. Purcell, *Orpheus Britannicus: a collection of all The Choicest Songs, for One, Two, and Three Voices. Together, With such Symphonies for Violins and Flutes, As were by Him design'd for any of them and a Through-Bass to each Song. Figur'd for the Organ, Harpsicord, or Theorbo-Lute* (London 1698–1702).

(1) Vornehmlich im deutschsprachigen Gebiet nennen seit 1638 viele Definitionen von Generalbaß und basso continuo BEZIFFERUNG als unabdingbare Eigenschaft. Während N. Gengenbach 1626 das Phänomen der Bezifferung noch nicht erwähnt (vgl. oben, II. (5)), etabliert sich seit Ribovius, auf dessen Generalbaß-Bestimmung sich noch J. G. Walther beruft (zit. unten, V.), eine neue Definition:

L. Ribovius, *Enchiridion mus.* (Königsberg 1638): *Basso continuo, Basso per l'organo, Basso principale, Basso sequente, Basso generale i. e. Bassus continuus, Bassus ad Organum, Bassus generalis &c.* Ist eine newe erfundene Stimm, welche durch das gantze Stück das *Fundament continuiret*, auß welcher die Organisten, Lautenisten, etc. nach den drüber gesetzten zahlen, vnd *Terminis*, gar künstlich, als wenn das *Concert* abgesetzet währe, mit einschlagen können... (145);
N. Zerleder, *Musica figuralis* (Bern 1658): *Bassus continuus*, ist eine newerfundene Stimm, welche durch das gantze Stuck das *Fundament* führet, auß welcher die *Organisten, Lautenisten, &c.* nach den darüber gesetzten Ziffer-Zahlen, gar künstlich mit einschlagen können (73);
G. M. Telemann, *Unterricht im Gb.-Spielen auf d. Orgel oder sonst einem Clavier-Instr.* (Hbg 1773), *Einleitung*: Der Generalbaß (*Bassus generalis*, oder Bassus continuus) an und für sich betrachtet, ist nichts anders, als eine mit gewissen Zahlen oder Ziffern und einigen andern Zeichen (welche Zahlen und Zeichen man insgemein mit einem Worte Signaturen nennet) versehene Baßstimme; nach deren Vorschrift ein Organist oder Clavierist zu seinen mit der linken Hand zu spielenden Baßnoten noch in der rechten Hand einige Oberstimmen hinzu zu nehmen hat (15).

Jedoch stimmten solche Definitionen nicht mit der Praxis überein. M. Hertel bezeugt, daß auch im deutschsprachigen Raum 1669 unbezifferte Bässe keine Seltenheit waren:

M. Hertel, *Kurtze anweisung, wie man einen Liebhabenden d. Orgelkunst in kurtzer Zeit d.* Bassum Continuum *vorstellen u. spielen lernen kan* (1669): Hier aber kan ich folgendes zu erinnern auch nicht unterlaßen, das wie einem jeden fast bekandt sich gar oft *General-Bäße* finden und zu handen kommen, worüber nicht eine eintzige Zahl noch ♯ verzeichnet stehet, welche etliche wol aus mangel so in den Druckereyen vor allen auslassen, etliche aber: welche wol nicht allerdings zu loben: mit fleiß thun, und dieselben auslaßen, entweder einen andern damit zu verführen, oder aber die vorgedachten vnzeiten und auffgeblasenen vollends zu *Corrumpiren*, welches noch hingienge, inmaßen solche nichts besseres werth, diesem aber nun sey ihm, wie ihm wolle, einen solchen *General Baß* zu Spielen, ist gar gefährlich, und dem gehör hernach sehr vnannehmlich; wie ich dan selbst gesehen, das ein gutter künstler eine solchen *Gener. B.*, künstlich und wol *Tractiret* nach seiner meinung, aber dem *Fundament* und arth der *Conc.*: wahr es sehr zu wieder, was hiervon zu halten, laße ich einen andern *Judiciren* (ed. Schünemann, *Matthaeus Hertel's theor. Schriften*, AfMw IV, 1922, 346).

L. Penna empfiehlt zunächst die Bezifferung, zeigt dann jedoch, daß zumindest in monodischen Kompositionen dies nicht die Regel sei, wo vielmehr einfach die Singstimme partiturmäßig über der Baßstimme notiert werde:

Li Primi albori mus. (Bologna [1672] [4]1684) II: Si auerta ancora, che stà molto bene il poner li numeri, li ♯♯ e ♭♭. nel Basso Continuo, per più sicurezza delli Organisti, quali numeri seruono ad alterare l'ordinario accompagnamento della nota... (140);
III: Per ordinario sopra la Parte dell'Organista, nelle Composizioni à voce sola, vi si pone la parte Cantante, il tutto spartito insieme, se bene alcuna volta (mà di raro) s'incontra quella senza questa; ò nell'vno, ò nell'altro modo si osserui le seguenti Regole (184).

D. Speer sieht die Notwendigkeit einer Bezifferung in einem veränderten Kompositionsstil begründet. Er unterscheidet eine „alte" und eine „neue Art", nämlich unbezifferte und bezifferte Generalbässe,

und sieht sich veranlaßt, auch zu der ersteren Art noch Lehrregeln zu geben:

Grund-richtiger... Unterricht d. mus. Kunst (Ulm 1687), Kap. *Wie wird d.* General-Bass *nach d.* neuen *Art tractirt?*: Weil heutiges Tages die *General-Basse* schwerer als vor Alters gesetzt werden, und darum nothwendiger Weiß, Ziffern zum Anzeigen der dazu gehörigen *dis-* oder *consonantien* zur rechten *Tracti*rung gesetzt werden, als wird nur folgendes vollend zu dem alten *modo observiret*... (55).

Die Kapitelüberschrift „Wie ein schlechter, unbezieferter General Bass, der keine Zahlen bedarff, gespielet werden soll" in der von J. Mattheson edierten zweiten Auflage von Fr. E. Niedts *Mus. Handleitung* II (Hbg ^{2}1721, 47) versieht der Herausgeber mit einer Fußnote, in der er darauf hinweist, daß „ein unbezieferter General-Baß, eigentlich kein General-Baß zu nennen" (ibid., Anm. d) sei. Eine Erklärung dieser Behauptung gibt er in seiner *Kleinen General-Baß-Schule* (Hbg 1735):

B e z i e f f e r t... muß demnach ein jeder besonders-vorgelegter General-Baß seyn; sonst wäre zwischen ihm, und einem jeden andern gemeinen Baß, auf dem Papier gar kein Unterschied. Zwar kann aus jedem gemeinen Baß wol ein General-Baß gemacht werden; es ist aber hier die Frage nicht, woraus ein General-Baß könne gemacht werden? sondern, w a s e i n G e n e r a l - B a ß s e y? wenn er schon gemacht ist. Ich sage: b e z i e f f e r t muß ein General-Baß seyn, wenn man keine Partitur, wo alle oder etliche Stimmen, der Länge nach, in wircklichen Noten, über einander geschrieben stehen; sondern nur eine eintzige ausgezogene Stimme vor sich hat. Und auch im Fall der Partitur muß der Spieler sehr wol beschlagen seyn, der nicht dann und wann, bey etwas ungemeinen Fällen, so zu sagen, eine Meister-Zieffer nöthig hätte. Selbst einer, der seine eigne Arbeit spielet, dabey sein Tage viel gemacht, nicht das beste Gedächtniß, und übrigens einen starcken Chor zu regieren hat, darff sich gar nicht schämen, die merckwürdigsten und ungemeinesten Stellen seines eignen Machwercks zu bezieffern (42).

Noch G. S. Löhlein gibt in seiner *Clavier Schule* II (Lpz. u. Züllichau 1781) „eine vollständige Anweisung zur Begleitung der unbezifferten Bässe" (Titelblatt). Zwischen bezifferten und nicht bezifferten Baßstimmen unterscheidet auch die J. Chr. Pepusch zugeschriebene Schrift *A short explication of such foreign words, as are made use of in musick books* (London 1724), die dennoch auf die Tatsache hinweist, daß ein Thorough bass nicht immer beziffert sei:

BASSO CONTINUO, is the Thorough Bass, or Continual Bass, and is commonly distinguished from the other Basses by Figures over the Notes; which Figures are proper only for the Organ, Harpsichord, Spinet, and Theorbo Lute. ...A Thorough Bass is not always figured, tho' it ought so to be (14 f.).

In Italien und Frankreich fehlen derartige Definitionen, und auch im deutschsprachigen Raum gibt es noch in der zweiten Hälfte des 18. Jh. gegenteilige Meinungen:

J. Riepel, *Baßschlüssel* (Regensburg 1786): Ich kenne mehr als ein meisterlich und wohl ausgeführtes Kirchenstück, wo im Generalbasse keine einzige Ziffer zu sehen ist, maßen alle Gänge und Wendungen leitermäßig gesetzt sind**). Und ein guter Organist würde es für eine Beschimpfung, oder für eine Unwissenheit halten, wenn der Komponist einen solchen Bass bezifferte...

**) Die unbezifferten Bässe zu Arien, Symphonien etc. gehören nicht hieher; denn bey selben muß die rechte Hand öfters passen, um das Geleis wieder zu erhaschen. Das wenige aber, was durch dieses sorgfältige Laviren verloren geht, ersetzen die andern Instrumente reichlich. Ich zwar verstärkte indessen mit der rechten Hand die Baßnoten selbst (3).

(a) Aufgrund der Bezifferung werden die Ausdrücke Generalbaß und basso continuo in einen Vergleich mit RECHENÜBUNGEN gestellt. G. Brunetti geht davon aus, daß ein Organist ohne Ziffern auskommen könne, weshalb er auf derlei Rechenübungen (abachi) verzichtet habe:

Salmi intieri concertati a cinque e sei voci (Venedig 1625), *Ai lettori*: Non hò voluto metterui abachi per gli accompagnamenti, prosuponendo che l'Organista hauendo risguardo alle note antecedenti e sussequenti, con dare anco orecchia alle parti che cantano; possi facilmente venire in cognitione dalle loro relationi gli accompagnamenti che se li deuono (zit. nach: G. Gaspari u. F. Parisini, *Catalogo della Bibl. del Liceo mus. di Bologna*, Bd. II, Bologna 1892, 187 b).

Auch G. Ph. Telemann nimmt anläßlich seines Versuchs einer Reform der Bezifferung auf den offenbar geläufigen Vergleich mit einem Rechenbuch Bezug:

Mus. Lob Gottes in d. Gemeine d. Herrn (Nürnberg 1744), Vorber.: Ich habe wahrgenommen, daß man oft zu sparsam, ...und oft so verschwenderisch mit den Ziefern umgehet, daß ein Generalbaß bisweilen einem Rechenbuche, mit aufgethürmten Exempeln, ähnlich siehet, und die Noten vor jenen kaum zu finden sind. Daher habe ich gesuchet, eine bequeme Mittelstrasse zu treffen, und nur allein das zur Deutlichkeit erforderte dabey anzuwenden (o. S.).

Ähnliche Reformversuche gab es im 18. Jh. mehrfach, allein in Frankreich etwa von J.-F. de la Fond, *A new system of music* (London 1725), J.-Ph. Rameau, *Diss. sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue* (Paris 1732), P.-J. Roussier [recte: A. J. Labbet de Morambert], *Nouvelle manière de chiffrer la basse continue* (Amsterdam u. Paris um 1760). Kaum einer davon setzte sich wenigstens teilweise in der Praxis durch, so daß die Uneinheitlichkeit der Bezifferung vielfach beklagt wurde:

A. Stöpel, *Ueber Bezifferung eines Basses* (AmZ X, 1807/08): Gleichwol hat man noch nichts gethan, was eine Erleichterung und Vereinfachung der Bezeichnung der zu einem gegebenen Basse gehörigen Accorde genannt werden könne; man ist vielmehr bemüht, die Bassstimme entweder sich selbst zu überlassen, oder sie einem weitschichtigen Rechenexempel ähnlicher zu machen, als einem Musikstück (610).

A. B. Marx schreibt in einem polemischen Artikel *Antwort auf eine fingierte Anfrage über Gb.-Schulen* (Berliner Allgemeine mus. Zeitung IV, 1827):

Woher der Name: Generalbaß, das wissen sie. Das s u m m u m b o n u m dieser Wissenschaft, der Zweck, die Siegerkrone, um welche gegeneralbaßt wird, ist – einen bezifferten Baß spielen zu können, oder zu einer Melodie einen richtigen Baß, oder zu einem Baß eine singbare Oberstimme aufzufinden und fließende Mittelstimmen hineinzufügen zu können. ...bis dahin war Alles nur Rechenexempel in Noten... (89 b).

(b) Seit Ende des 19. Jh. werden basso continuo und Generalbaß als KURZSCHRIFT bezeichnet. Von einer „Akkordschrift" spricht in bezug auf basse chiffrée und accompagnement bereits Castil-Blaze:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Accompagnement*: Nos prédécesseurs donnaient ce nom à une théorie fondée en partie sur diverses routines, à une nomenclature des accords que l'élève apprenait de mémoire pour les plaquer sur le clavier en lisant la basse chiffrée de l'auteur (I, 9).

G. Weber vergleicht das Bezifferungssystem mit einer Zeichensprache, die vielen zu dieser Zeit offenbar schon so unverständlich und antiquiert wie ägyptische Hieroglyphen schien:

Über d. sogenannte Gb.-Spielen bey Aufführungen von Kirchen-Musiken (AmZ XV, 1813): Als... die Musik sich mehr auszubilden anfing und komplicirter wurde: da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus: aber Schritt halten konnte eine an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selbst... ...jetzt langt die unvollkommene Zeichensprache... so wenig hin, als ägyptische Hieroglyphen, um eine philosophische Abhandlung zu schreiben (108).

Nach Etablierung der Stenographie bietet diese einen vielfach aufgegriffenen Vergleichsgegenstand:

Mendel/ReissmannL IV (Bln 1874): G e n e r a l b a s s ist eine Art Kurzschrift in der Musik, eine B a s s s t i m m e nämlich, welche unter Beihülfe von Ziffern, oder ohne solche, die harmonische Entwickelung eines Musikstückes erkennen lässt (182);
Stainer/BarrettD (London u. New York 1889), Art. *Thorough bass*: A species of musical shorthand, reduced to a system by Ludovico Viadani [sic], about the year 1605, which has remained substantially unimproved since his day. It consists of a bass part with the accompanying harmonies indicated by figures (434 a);
MoserL (Bln 1935), Art *Generalbaß*: Die General-Baß-Bezifferung hat viel zur Bildung des Akkordbewußtseins beigetragen und bedeutet noch heute (z. B. beim Musikdiktat) eine Hilfe als Stenographie... (259 b);
GerigkW (München 1966): G e n e r a l b a ß (ital.: *basso continuo*, engl.: *thorough bass*), eine Akkordschrift (seit etwa 1600), bestehend aus Zahlen, Versetzungszeichen usw. über der Baßstimme, mit deren Hilfe aus dem „bezifferten Baß" die Harmonien bezw. die Oberstimmen ergänzt werden können, also eine Art Harmonie-Kurzschrift... (84 a);
SeegerL (Lpz. 1966): G e n e r a l b a ß (ital. *basso continuo*, Abk. b. c.; frz. *basse chiffrée*, engl. *thorough bass*): im unmittelbaren Sinne die „Akkord-Stenographie", deren sich der monodische Stil im 17. und bis in die 1. Hälfte des 18. Jh. bediente... (I, 318 b);
P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (London [10]1972): F i g u r e d B a s s (or *Thorough-Bass* or *Continuo*) is the shorthand of harmony that came into use at the opening of the seventeenth century, when the vogue of unaccompanied choral music in elaborately woven pattern... was declining and that of solo vocal recitative... accompanied by plain chords was beginning (354 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. [2]1969), Art. *Thoroughbass, figured bass*: A method of indicating an accompanying part by the bass notes only, together with figures designating the chief intervals and chords to be played above the bass notes. This stenographic system was universally used in the Baroque period... (754 a).

(2) Seit etwa 1700 ist als Synonym für basso continuo der Ausdruck BASSE CHIFFRÉE nachweisbar. Hatte bereits 1690 E. D. Delair von „baßes chifrees, ou non chifrées" gesprochen (vgl. oben, III. (2)), so ist basse chiffrée als feste Prägung erstmals im BrossardD nachweisbar. Zwar bleibt dort im Artikel *Basso-continuo* (zit. oben, II. (4)) der Ausdruck basse chiffrée noch unerwähnt, doch wird er im *Table alphabetique* mit Verweis auf den Haupteintrag ergänzt:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): Basse-Continuë, *ou* Basse chiffrée, son Inventeur, &c. V. *BASSO-CONTINUO*... (241).

Während der Haupteintrag *Basso-continuo* auch das Spiel eines Basses „simplement & sans chiffres" nennt (7) und so die Möglichkeit einer einstimmigen Ausführung offenläßt, akzeptiert J. G. Walther eine solche Ausführungsweise nicht mehr als *„General-Bass"* und setzt nun basse chiffrée und Generalbaß synonym:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Basse chiffrée*: ...ein beziefertер, d. i. ein *General-Bass*; denn, wenn die Harmonie nicht durch Zahlen *exprimirt* wird, ist es nur ein Baß für geigende oder blasende Instrumente (78 b).

In einer gedruckten Komposition begegnet der Ausdruck basse chiffrée erstmals bei J.-F. Rebel. Der Ausdruck erscheint nur im Drucktitel; die beiden Baßstimmbücher sind als „Basse pour la Viole" und „Basse pour le Clavecin" bezeichnet, nur der letztere ist beziffert. Die Stimmzahlalternative deutet auf eine Fakultativität der „Viole"-Stimme und entspricht damit der traditionellen Zählweise italienischer Triosonaten (vgl. oben, II. (6)):

Recueil de douze sonates, a II. et III. parties, avec la basse chifrée (Paris 1712 [recte: 1713]).

Erst 15 Jahre später gibt es in Frankreich den nächsten Beleg (Fr. Couperin, *Pièces de violes avec la basse chiffrée*, Paris 1728), danach aber findet der Terminus schnell weite Verbreitung. Zwei weitere Drucke allerdings greifen das neue Begriffswort im Ausland auf. Ein

Amsterdamer Sammeldruck kombiniert die beiden in Frankreich üblichen Benennungen:

Le Theatre ital. de Gherardi ou recueil general de toutes les comedies et scenes francoises jouees par les comediens ital. du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont ete au service. Enrichi d'estampes en taille-douce a la tate de chaque comedie, a la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantez se trouvent gravez, notez avec leur basse continue chiffree (Amsterdam 1721).

In Deutschland verwendet G. Ph. Telemann schon 1718 den französischen Ausdruck für eine Sammlung von Triosonaten, bei denen die bezifferte Baßstimme entgegen der Praxis des 17. Jh. (vgl. oben, II. (6)) als eigenständige Stimme zählt:

Six trio, dont le 1r est à violon, hautbois et basse chiffrée, le 2. à violon, flûte à bec et basse chiffrée, le 3. à violon, flûte traverse et basse chiffrée, le 5. à violon, basse de viole et basse chiffrée, le 6. à violon, basson ou violoncello et basse chiffrée (Ffm. 1718).

Telemann verwendet den französischen Terminus noch 1732 und 1734, führt jedoch 1731 daneben auch die deutsche Form ein, die dann vor allem im 19. Jh. Verbreitung findet:

Sechs Cantaten, welche aus einer Sing-Stimme mit dabey befindlichem bezifferten Basse, zwo Violinen, Viola u. Violoncello bestehen, zu denen an dreyen Orten eine Traversiere, Hautbois u. Flûte à bec gefüget ist (Hbg 1731);
WolfL (Halle ²1792): *Basse chiffrée,* der bezifferte Baß, wird von den Franzosen der Generalbaß genennt, weil er mit Zahlen oder Ziffern versehen ist (23);
Fr. D. Weber, *Harmonielehre in Verbindung mit d. Anleitung bezifferte Bässe (Grundstimmen) zu spielen* (Prag um 1835?).

In England bürgert sich die Übersetzung figured bass ein, die im 20. Jh. die frühere Bezeichnung thoroughbass in manchen Lexika und dementsprechend auch im musikalischen Sprachgebrauch verdrängt (vgl. etwa P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music,* London ¹⁰1972, Art. *Figured Bass,* 354 a f.).
In Italien sind drei verschiedene Übersetzungen nachweisbar: einerseits die an die französische Form angelehnte basso cifrato, andererseits die klanglich an die originale Form angelehnte basso contissimo; die größte Verbreitung fand schließlich die dritte Variante basso numerato. Sie findet sich erstmals in italienischsprachigen Einzeltiteln der französischen Sammlung *Recueil lyrique d'Airs choisis des meilleurs musiciens ital... avec la basse chiffrée* (Paris 1772; vgl. auch den oben, III. (2), zitierten Druck von T. Ortolani). Lexika nennen auch basso figurato und basse figurée als Entsprechungen (Stainer/BarrettD, London u. New York 1889, 51 b f.), doch werden diese Ausdrücke im RousseauD (Paris 1768, 42) und LichtenthalD (Mailand 1826, I, 92) in anderer Bedeutung definiert.
In Italien werden basso cifrato und basso continuo bis ins 19. Jh. deutlich unterschieden:

GianelliD (Venedig ²1830), Art. *Basso cifrato:* Cifrare il basso significa porre sopra le note alcune cifre, le quali additano gli accordi, che vi corrispondono; il basso continuo non ha bisogno di queste cifre... (II, 11).

*

Exkurs: Ausgehend von der Gleichsetzung vom bezifferten Baß und Generalbaß prägt H. Riemann für die Jahre von 1600 bis 1750 die Epochenbezeichnung „Generalbaßzeitalter", die er erstmals im *Kleinen Hdb. d. Musikgesch. mit Periodisierung nach Stilprinzipien u. Formen* (Lpz. 1908) zur Gliederung dreier „Hauptabschnitte" für die Zeit nach 1300 neben „Renaissancezeitalter (1300–1600)" und „Neue Zeit (nach Bach und Händel)" verwendet (vgl. auch RiemannL, Lpz. ⁷1909, Art. *Gesch. d. Musik,* 478):

Hdb. d. Musikgesch., Bd. II/2: *Das Generalbaßzeitalter. Die Monodie d. 17. Jh. u. d. Weltherrschaft d. Italiener* (Lpz. 1912), *Vorw.:* Der neue Sologesang... unterscheidet sich daher von dem des 14.–15. Jahrhunderts durch den Ausschluß von allem, was an die Blütezeit des polyphonen Stils erinnern könnte... Nur den harmonischen Extrakt einer wirklichen Mehrstimmigkeit mochte man doch nicht ganz missen, und so erscheinen denn die neuen Sologesänge in der mageren Gestalt einer einzigen Gesangsstimme mit einem nur in weiten Abständen sich bewegenden Baß mit Andeutung der dem Spieler des Baßparts überlassenen harmonischen Ausfüllung, durch Ziffern. Die neue Epoche, welche damit anbricht, hat daher ihre eigentlich unterscheidende Signatur ganz speziell durch diesen b e z i f f e r t e n B a ß, der bis zu ihrem Ende eine höchst bedeutsame Rolle spielt, obgleich die anfängliche schroffe Opposition gegen den Kontrapunkt bald genug ihr Ende fand. Das ist der Grund, die Epoche kurzweg als das G e n e r a l b a ß z e i t a l t e r zu bezeichnen (VI).

Während Riemann 1908 und 1909 die entsprechende Epoche auf die Zeit von 1600 bis 1750 fixiert, widmet sich der entsprechend betitelte Band seines *Hdb. d. Musikgesch.* nur dem 17. Jh.
Durch die Konkurrenz der wenig später aufkommenden musikalischen Epochenbezeichnung Barock (→ *Barock* III. (2)) fand Riemanns Prägung nur vereinzelte Nachfolger: G. Fr. Hartlaub, *Die Musik im Generalbaßzeitalter u. ihr Verhältnis zum Barockstil* (Halle 1938).
G. Haußwald (*Die Musik d. Generalbaß-Zeitalters,* Köln [1973], *Vorw.,* [5]) greift die Bezeichnung auf, unterteilt jedoch den „Gesamtkomplex" in die „Zeit des Frühbarock (1600–1700), des Hochbarock (1700–1750) und des Spätbarock (1750–1800)".

*

V. Indem das Adjektiv generalis eine Umdeutung von der horizontalen auf die vertikale Dimension erfährt, wird vor allem der deutsche Ausdruck Generalbaß nicht mehr nur zur Bezeichnung der Baßstimme, sondern auch der darüber ergänzten Begleitstimmen verwendet.
Wie oben, I. (1), beschrieben, wird das Adjektiv generalis ursprünglich auf den horizontalen, ‚kontinuierlichen' Verlauf des Baßstimme bezogen. In diesem Sinne erklären sich auch vereinzelte Analogiebildungen: So gibt Chr. Demantius seinen *Triades Sioniae* (Freiberg 1619) eine Orgelpartitur mit höchster und tiefster Stimme bei, die er als „Bassus et

Cantus generalis" bezeichnet. Und M. Praetorius schlägt für mehrchörige Werke die Anfertigung von Stimmen für einen durchgängigen instrumentalen Capellchor vor, der in Entsprechung zum Ausdruck General-Baß den Namen „General-Chor" erhält:

Polyhymnia Caduceatrix & Panegyrica (Wolfenbüttel 1619), *Ordinantz*: ...dergestalt könte man in allen *Concerten*, so vff viel *Chor* gerichtet seyn, einen *General-Chor* mit 4. oder 5. *Instrumenten* zugebrauchen, aus allen *Choren* herausser ziehen, vnd eine *Capellam Fidicinam* oder *Tubicinam* drauß machen, welche durch vnd durch zugleich mit fortgehet... (XIII).

Frühzeitig hebt jedoch im deutschsprachigen Raum das Adjektiv auf die vertikale Dimension sämtlicher Stimmen ab. Noch nicht eindeutig ist dieser Aspekt in der folgenden Definition von Praetorius, denn wenn die Baßstimme „die gantze *Motet* oder *Concert* in sich begreiffet", kann sich das wie beim synonym gesetzten Ausdruck Bassus Continuus auch allein auf die zeitliche Ausdehnung beziehen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Der *Bassus generalis seu Continuus* wird daher also genennet, weil er sich vom anfang biß zum ende *continuiret*, vnnd als eine *General*Stimme, die gantze *Motet* oder *Concert* in sich begreiffet... (144 [recte 124]).

*

Exkurs: Eine Vorrangstellung billigt Praetorius „Bassus generalis" jedoch durch die Gleichsetzung mit „Führer" zu (→ *Dux* III. (2)). Möglicherweise liegt dabei eine Beeinflussung durch den sich zu Beginn des 17. Jh. im deutschen Sprachgebrauch etablierenden militärischen Dienstgrad des Generals vor. Im italienischen Adjektiv generale ist eine solche Hierarchisierung nicht angelegt, wohl aber in dem synonym verwendeten Ausdruck basso principale – dort kann sich die Vorrangstellung jedoch nur auf die Konkurrenz mehrerer Baßstimmen bezogen haben; bei Praetorius ist diese Führungsrolle deutlich in einem weiteren Sinne verstanden:

Syntagma mus., loc. cit.: Von etlichen wird der *Bassus Continuus* gar *accomodè GVIDA, hoc est, Dux*, ein Führer, GleitsMann oder Wegweiser genannt (144 [recte 124]).

Diese von späteren Autoren vielfach übernommene Gleichsetzung läßt sich auf keine bestimmte Quelle zurückführen. A. Agazzari benutzt die Verbform guidano für Fundamentinstrumente (vgl. oben, II. (2)(a)). Wahrscheinlich bezieht Praetorius sich vor allem auf Äußerungen von A. Banchieri, in denen sich dieser allerdings nicht auf „Basso continuo"-Spiel, sondern auf improvisatorisches Orgelspiel über einer Baßstimme bezieht:

L'Organo suonarino (Venedig 1605), Vorrede: Primieramente a quelli che suonano fondatamente, uedendosi auanti le fughe reali prodotte da gli Canti fermi, potranno sopra quelle spiegare la loro dotta fantasia, & con la Norma de gli Tuoni correnti ogni festa, preuedere quanto occorra: Secondariamente, a quelli che suonano senza possesso di Canto fermo, hauendo vn Basso per sicurissima guida, gli lonchi di principiare, usar le Cadenze, & sue finali coriste a gli otto Tuoni Ecclesiastici, potranno con la pratica loro, sicuramente riuscire (1);

Hauendo inteso che le Messe alternante con l'Organo sono di tre variationi, hora per procedere ordinatamente in questo primo Registro; si vdirà vn Basso sicurissima guida nell'Organo... (2).

Nur im deutschsprachigen Gebiet läßt sich Guida auch als Stimmbuchbezeichnung nachweisen (vgl. die Abschriften von Werken G. Gabrielis und H. Schütz' in Hs. Kassel, Landesbibl. u. Murhardsche Bibl., 20 Mus. 51^b u. 49^h).

*

Deutlich ist der Bezug des Adjektivs generalis auf die vertikale Ebene aller Stimmen bei I. Poschs ein- bis vierstimmiger *Harmonia Concertans. Id est: Cantiones sacrae (quas concertus itali vocant) I. II. III. & IV. Voc. tam vivae voci, quàm Organo caeterisque Instrumentis Musicis accommodatae: Quibus Adjecta est Partitura, seu Bassus omnium vocum generalis & continuus in Organicorum usum & commodum* (Nürnberg 1623): da „Bassus... generalis" durch „omnium vocum" ergänzt wird, erhält die Generalbaßstimme eine Vorrangstellung im Stimmengefüge.

In anderen Definitionen ist der Bezug auf die vertikale Ebene aller Stimmen vorhanden, ohne daß dabei jedoch eine Vorrangstellung zum Ausdruck käme. Gemeint ist vielleicht lediglich die bei unselbständigen Generalbaßstimmen zu beobachtende Anbindung an die jeweils tiefste Stimme:

D. Speer, *Grund-richtiger... Unterricht d. mus. Kunst. Oder, Vierfaches Mus. Kleeblatt...* (Ulm ²1697): *C o n t i n u u s*, der *General-Bass*, so durchauß mit den andern Stimmen gehet (285 a);
Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701): Basso continovo vel Bassus continuus, seu Bassus generalis, illa pars Musicalis intelligitur, quæ... cum omnibus vocibus continuò ferè procedente præparata est (5).

J. P. Böddecker vertritt emphatisch die neue, vertikale Auffassung des Ausdrucks Generalbaß:

Manuductio nova methodico-pract. bassum generalem (Stuttgart 1701): ...in rechtmässigem Gebrauch, ist und bleibt der *General-Bass* ein herrliche Göttliche *Invention*, eine solche Hauptstimm, darinn sich all andere Stimmen, so viel deren immer seyn mögen, gleichsam *concentriren*, und in einen Mittel-*Punct* zusammen ziehen... Mag demnach diese letztinventirte Stimm nicht unbillich *Basis, compendium, Synopsis, quinta essentia &c.* Das ist, ein *fundament* oder Grund, kurtzer Begriff, Auszug, bester Safft und Krafft der gantzen *Musica*lischen *composition* genennet werden: wodurch die *Music* meistentheils zu ihrer jetzigen Zierde und Vollkommenheit befürdert worden... (13).

J. B. Samber hingegen kombiniert altes und neues Begriffsverständnis, da er das Adjektiv generalis einerseits auf alle Stimmen, andererseits aber speziell auf die Fundamental-, also offenbar Baßstimmen einer mehrchörigen oder gemischt vokal-instrumental besetzten Vokalkomposition („eines... Gesangs") bezieht:

Manuductio ad organum (Salzburg 1704): *Ludovicus Viadana* ein Italiäner hat angefangen die *Concerten* zu *Componiren*, und weilen er gesehen das hierzu nothwendig ein *Fundament* erfordert wurde, so hat ihm solche Nothwendigkeit die Erfindung deß *GeneralBass* an die Hand gegeben... *Bassus Generalis* wird er also genennet, weil solcher alle, und sonderlich die *Fundamental*-Stimmen eines jeden Gesangs in sich begreifft (99).

Die seit N. Gengenbach 1626 (vgl. oben, II. (5)) in lexikalischen Definitionen zu beobachtende Bezeichnung der Generalbaßstimme als Fundament dürfte zunächst nur im Sinne einer tiefsten Stimme verstanden worden sein. Bei J. G. Walther wird sie dann aber auch auf die harmonische Ebene bezogen. Dabei geht es nun nicht mehr nur darum, daß die Generalbaßstimme – wie bei Böddecker – als konzentrierte Essenz aller anderen Stimmen zu betrachten ist, sondern auch darum, daß dieser harmonische Aspekt im Generalbaßspiel umgesetzt wird:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Fundamento*: ...insonderheit... der *General-Bass*, weil dieser, nebst den Grund-Noten, auch die Harmonie zugleich mit *exprimiret* (268 a).

In eben diesem Sinne deutet Walther auch das Adjektiv generalis:

Bassus generalis..., *Basso generale...* ein Allgemeiner *Bass*, deswegen also genannt, weil er eines musicalischen Stücks völlige Harmonie in sich schliesset, welche vermittelst der über die Noten gesetzen Ziefern auf der Orgel, dem *Clavessin*, *Spinette*, der *Tiorbe*, Laute, etc. *exprimirt* wird; daher die Italiäner solchen auch offt *Liuto*, *Arciliuto*, *Partitura*, *Organo*, *Tiorba*, *Spinetta*, *Clavicembalo*, *&c.* benahmen (79 b).

Dabei greift Walther eine Formulierung von J. Mattheson auf:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Ein wolerfahrner *Musicus tractirt* auch wol einen solchen *general Bass* (der darum *general* heist, weil er allzeit die gantze *Harmonie* in sich begreiffen muß) ohne überstehende Zieffern, wovon jedoch alle gegebene *general*- und *special-Reguln* den Stich nicht halten, sondern sich von ihren *exceptionibus* überwiegen lassen dürfften, welches man auff Verlangen und bey Gelegenheit zu beweisen willig ist; da nun aber das keine Regul seyn kan, welches mehr *Exempla* wieder als vor sich hat, es mag auch von dem *dono didactico*, und von den über die Ohren gehenden *studiis* vor ein *faux brillant* gemachet werden, wie es wolle, so wird der, dem es angehet, es mercken, die Sachen ein andermahl etwas reifflicher erwegen, und sich mit seinen *facultatibus superioribus* so *mal à propos* nicht brüsten (72).

Während Mattheson diese Definition im Zusammenhang einer (gegen J. D. Heinichen gerichteten) Diskussion unbezifferter Bässe entwickelt, sind entsprechende Deutungen des Ausdrucks Generalbaß bei Marpurg und Riemann an das Phänomen der Bezifferung gebunden:

Fr. W. Marpurg, *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* I (Bln 1755), *Von d. Beziefferung d. Accorde im Gb.*: L u d o v i c o V i a d a n a... erfand die Kunst, die Harmonie auf eine weit bequemere Art vorzustellen. Er brauchte hierzu nichts mehr als eine einzige Notenreihe, und die einfachen Baßnoten, und diese bezeichnete er mit Ziefern und einigen andern Charactern. Diesen beziefferten und den ganzen Inbegrif der Harmonie unter einen Anblick bringenden Baß nennete er einen G e n e r a l b a ß (190); H. Riemann, *Hdb. d. Musikgesch.* II/2 (Lpz. 1912): Ein solcher durch die Ziffern ein mehrstimmiges (akkordisches) Akkompagnement vorstellender Baß ist also nicht eigentlich eine Einzelstimme, sondern deutet summarisch unter Markierung der Tiefengrenze an, was der Komponist als harmonische Ausdeutung des Sinnes der notierten Melodie vorgestellt hat. Wegen dieser allgemeinen, über die Bedeutung einer Einzelstimme hinausgehenden Sinnes erhielt ein solcher Baß von Anfang an den Namen B a s s o g e n e r a l e, „Generalbaß" (72).

Derartige Definitionen gehen – bei Marpurg in irriger Zusammenführung von Grossi da Viadana, Bezifferung und Generalbaß – vom deutschen Ausdruck Generalbaß aus, werden zuweilen aber auch mit basso continuo verknüpft. Bei J. Verschuere Reynvaan geschieht dies durch Gleichsetzung der beiden Bezeichnungen:

Muzijkaal kunst-woordenboek (Amsterdam 1795), Art *Basso*: *Basso-Continuo*, *Bassus-Continuus*, *Basso-Genarale* [sic], *Bassus-Generalis*, of *Basse-Continue*; willende zeggen, de geduurige Bas, de gestadige Bas, de volhardende Bas, de onverpoosde Bas, de algemeene Bas, de generaale Bas, de doorgaande Bas, de Bas-Continu: dus genoemd, om dat dezelve, eertijds, zonder verpoozinge van eenig aanbelang, het geheele stuk door, duurde: men wil, dat dezelve uitgevonden zij, omtrent het begin der voorleden eeuwe: te weeten; omtrent het jaar 1600, door eenen Italiaan, Ludovico Viadana genaamd, die het allereerste hier over geschreven heeeft: dezelve is ééne van de wezendlijkste partijen der Muzijk, voor eenen waaren en kundigen kenner ten hoogsten te schatten; als hebbende, altijd, in zijne accorden, den voornaamsten inhoud van het stuk (70 f.).

Vom „ganzen harmonischen Inhalt" eines Tonstücks, der beim Spielen eines Generalbasses vorzutragen sei, spricht auch H. Chr. Koch:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Bezifferung*: Der Generalbaßspieler trägt nemlich auf einem dazu schicklichen Instrumente, gemeiniglich auf der Orgel oder auf dem Flügel, nebst der Grundstimme des Tonstückes zugleich den ganzen harmonischen Inhalt desselben vor... (242).

G. M. Telemann knüpft an die vertikale Interpretation des Ausdrucks Generalbaß an und versucht, sogar continuus in diesem Sinne zu interpretieren, also nicht von lateinisch continuare, sondern von continere abzuleiten:

Unterricht im Gb.-Spielen auf d. Orgel oder sonst einem Clavier-Instr. (Hbg 1773), *Einleitung*: Der Generalbaß, d. i. der allgemeine Baß, (vom lateinischen Worte: *generalis*, allgemein) heisst deswegen so: weil er den ganzen Inbegrif der Harmonie eines musikalischen Stückes vermittelst der Ziffern und Zeichen unter einen Anblick bringt; *Bassus continuus*, oder der fortwährende Baß, aber wird er genannt: weil er vor Zeiten vom Anfange bis zu Ende eines Stücks ununterbrochen fortgespielt zu werden pflegte... Oder, das Wort *continuus* soll auch eben dasselbe bedeuten,

was *generalis* heisst, nemlich in sich begreifend: daß also *bassus continuus* so viel hiesse, als der (die Harmonie eines Stückes) in sich begreifende Baß (15).

In Italien blieb basso continuo auf die einzelne Baßstimme beschränkt, auf der die Harmonie zwar fundamentartig ruhen konnte, ohne deshalb jedoch darin inbegriffen zu sein:

P. Tomeoni, *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo* (Florenz 1795): Che cosa è il Basso continuo?
...E' il fondamento, su cui posa l'armonia della Musica (7).

Eine vereinzelte Parallele zur deutschen Generalbaßauffassung findet sich jedoch für den französischen Ausdruck basse continue in Fr. Campions Vergleich von Basse continue und französischer Philosophie. Basse continue umfaßt hier vier Stimmen – wohl nicht die übrigen notierten Stimmen der Komposition, sondern die Stimmen des in Frankreich typischerweise vierstimmigen improvisierten Accompagnements (vgl. oben, II. (6)) – und nimmt als Basis und Fundament eine bedeutende Rolle ein:

Addition au traité d'accompagnement et de compos. (Paris 1730), *Lettre du Sieur Camion à un philosophe*: La Basse Continuë est l'art d'agiter l'air harmonieusement; car, sans air, point de musique. Elle contient quatre parties, qui par leurs différens mélanges, excitent nos passions comme par enchantement, en faisant goûter à nôtre oüie les varietés des consonances & des dissonances de la musique: & j'ose avancer que cette basse continuë est pour ainsi dire, une sphére céleste, par laquelle on peut considérer les consonances & les dissonances des astres, par un rapport qui les enchaîne, dont l'étude est toute Philosophique, & convient par conséquent à la supériorité de vôtre génie.
Nôtre basse continuë ressemble à la terre des Philosophes. Ils disent que la terre est la baze & le fondement de tous les élemens, c'est le sujet & le réceptacle de toutes les influences célestes: elle renferme les semences de toutes choses, & contient toutes les vertus feminales; c'est ce qui fait qu'on l'appelle animale, végétante & minérale. Ainsi nôtre basse continuë renferme quatre parties ou élémens, lesquelles parties sont gouvernées par l'influence des Planétes: elle est pareillement la baze de tout corps de musique; & remarquez que, quand tout auditeur-musicien veut goûter ou juger de l'harmonie d'un concert de plusieurs voix & instrumens, il doit, par cette raison s'attacher à suivre mentalement le chant de la basse pour premier objet, moyennant quoi, il entend suffisament les parties supérieures influantes (ii f.).

Jedoch war durch die von J.-Ph. Rameau (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722, 51 u. passim) eingeführte Prägung basse fondamentale dem Ausdruck basse continue in Frankreich eine gewichtige Konkurrenz erwachsen; früher als seine Äquivalente in den anderen europäischen Ländern verschwand der Ausdruck aus Wörterbüchern und Werktiteln. Dieser Sachverhalt erklärt wohl die vereinzelte Anführung von Basse fondamentale als französische Übersetzung der Ausdrücke Generalbaß und basso continuo (GathyL, Hbg 1835, Art. *Generalbaß*, 162 b).

(1) Seit etwa 1700 wird das Spiel von „Basso continuo"- und „Generalbaß"-Stimmen mit einem EX TEMPORE-KOMPONIEREN gleichgesetzt (→ *Compositio* III. (4); → *Improvisation* I. (3)(a)).
Tevo gibt 1706 Kompositionsregeln für verschiedene Baßfortschreitungen und bemerkt, daß diese Regeln auch für das Orgelspiel relevant seien, da das Orgelspiel ein Komponieren mit den Fingern sei. Dabei geht er von einer improvisatorischen Orgelspielpraxis über vorliegende cantus firmus- oder „Basso continuo"-Stimmen aus. Ebenfalls im Zusammenhang mit Orgelspiel, das traditionell strengeren Regeln folgte als die Ausführung eines „Basso continuo" auf einem Cembalo oder Zupfinstrumenten, vergleicht Gasparini accompagnare il basso continuo mit ex-tempore-Komponieren:

Z. Tevo, *Il mus. testore* (Venedig 1706): Queste regole date per li accompagnamenti sopra li moti della parte Bassa si dovranno anche osservare dagli Organisti, poiche il suonare l'Organo è un componere con le dita... (291);
Fr. Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (Venedig 1708): Distinguo... l'accompagnare in Organo, dove... in Concertini a solo, o due Voci, è molto meglio con le sole pure Consonanze necessarie, senza raddoppiamenti, e come se si sonassero le quattro parti, il che fatto con aggiustarezza, sarà il più pulito, e regolato modo, che si possa fare; figurandosi, che l'accompagnare è un comporre all'improviso (88).

Der erste Beleg für einen solchen Vergleich findet sich bereits 1673 in den Richtlinien für Organistenproben an der Stockholmer Kirche St. Jacobi:

Muß er den *Bassum Generalem*, welcher eine *Compositio extemporanea* ist, mit 4 Stimmen rein wissen zu spielen, massen an solchen absonderlich wegen der anderen musick viel gelegen, in dem er bald einem einzuhelffen, dem andern nachzugeben, ja in Mangel eines tüchtigen Directoris selber zu dirigiren notwendig verstehen muß (zit. nach: T. Norlind, *Was ein Organist im 17. Jh. wissen musste*, SIMG VII, 1905/06, 640).

Den Vergleich mit einer *„Compositio extemporanea"* gebraucht auch J. Mattheson:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): So ist nun solcher *Basso continuo*, oder *Bassus generalis* eine *Compositio extemporanea*, un[d] eins der allerwesentlichsten Stücke heutiger *musicalischen execution*... (71).

Obwohl Mattheson im Zusammenhang mit der Titelgebung von J. D. Heinichens *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728) Prioritätsanspruch auf die Wendung compositio extemporanea erhebt (*Große General-Baß-Schule*, Hbg 1731, 9), hatte Heinichen eine entsprechende Formulierung schon in der Vorrede seiner *Neu erfundenen u. Gründlichen Anweisung zu vollkommener Erlernung d. Gb.* (Hbg 1711) verwendet:

...was heißet endlich *General-Bass* spielen anderes, als zu der vorgelegten eintzigen *Bass*-Stimme, die übrigen Stimmen zu einer völligen *Harmonie ex tempore* erdencken, oder dazu *componiren*? (1).

J. S. Bach erweitert in seinen Generalbaßübungen (hs. 1738) eine weitgehend wörtliche Übernahme aus der *Mus. Handleitung* I (Hbg ^{2}1710, f. B 2^{r}) von Fr. E. Niedt durch die Wendung extemporanea:

Die Trias Harmonica hat eigentlich ihren usum in der Composition weil eben der General Baß ein Anfang ist zum componiren ja würcklich wegen zusammen Stimmung der Con und Dissonantien eine Composition extemporanea mag genennet werden... (ed. Poulin, *J. S. Bach's Precepts and Principles For Playing the Thorough-Bass...*, Oxford 1994, Anh., 12).

(2) Vor allem in Deutschland entwickelt sich der Ausdruck Generalbaß allmählich zum Synonym für DAS ENTSPRECHENDE LEHRFACH. Auch hier erweist sich J. D. Heinichens erster Generalbaßtraktat als wegweisend:

Neu erfundene u. Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung d. Gb. (Hbg 1711), Vorrede: So edel nun, als der Uhrsprung des *General-Basses* ist, so groß ist auch der Nutz und Vortheil, welcher allen *Musicis* aus dessen Erkäntnis zuwächset. Will man sich nicht auf die Erfahrung beruffen, daß mancher *Vocal*iste nach Erlernung desen nunmehr *secürer* in seinen Sachen, welcher vorhero bey einem schweren *Intervallo* oder ausweichenden *Tone* lange genug tappen muste, ehe er den recht-schuldigen *Ton* bey dem Kanthacken erwischte, so wolle man nur überhaupt erwegen, daß der *General-Bass* uns lehre die Erkentnis einer vollstimmigen und wohlklingenden *Harmonie*; man lernet dabey die *Tone* und derselben Natur wohl unterscheiden, und wird solchergestalt *capabel*, sich selbst in seiner *Vocal-* oder *Instrumental*-Stimme täglich mehr zu *perfectioniren*. Ja, wenn auch endlich ein habiler *General-Bassiste* den vorgelegten *Bass* ohne *Species* oder *Signaturen* muß *tractir*en, und folgbar diese, und des *Componist*en Meinung selbst *judicir*en und errathen können: so wird man mir gar leichte einräumen, daß die solide Wissenschaft des *General-Basses*, weil sie ohne dis auff denen *Fundamentis* der *Composition* beruhet, allen *Musicis* vielfältigen Vortheil in ihren *Instrumentis* oder *Vocal*-Stimme, und überhaupt in Erkäntnis der *Music* geben müsse; sie mögen gleich von dem *Clavier* oder *General-Bass Profession* machen, oder nicht (1 f.);

Der *General-Bass* an sich selbst ist eine aus der *Composition* entlehnte Wissenschafft, vermittelst welcher man nach gewissen Regeln zu der eintzigen vorgelegten *Bass*-Stimme eine völlige *Harmonie* dergestalt erfinden kan, daß sie mit der dazu gesetzten *Vocal-* oder *Instrumental-Music* genau übereinstimmet (25).

War bei Heinichen jedoch unter anderem die oben, V. (1), zitierte Definition vorausgegangen, so rückt L. Mizler die deutlich an Heinichens Wortwahl orientierte Definition des Generalbasses als Wissenschaft an die erste Stelle:

Anfangs-Gründe d. General Basses... (Lpz. 1739): Der General-Baß ist eine Wissenschaft nach den Regeln der musikalischen Composition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baß-Noten auf einem hierzu tauglichen musikalischen Instrument so gleich zu finden und hören zu lassen (1).

Um 1800, als die praktische Ausführung von Generalbaß-Stimmen an Bedeutung verliert, werden theoretische und praktische Definition als separate Bedeutungsebenen differenziert:

G. J. Vogler, *Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb.* (Prag 1802), *Abh. vom Generalbaße*, Kap. I *Was ist Generalbaß?...*: Die Kunst, die Ziffern in Noten richtig auszusetzen... (125);

...die Fertigkeit, die Ziffern zu treffen;

...die Wissenschaft, die ganze Harmonie der Partitur in einen bezifferten Baß einzuschränken;

...die Theorie, alle Harmonien zu kennen, und... die Praktik, alle die vorkommenden Harmonien vermittelst des Baßes zu enträthseln (126);

J. Corfe, *Thorough bass simplified, or the whole theory & practice of thorough bass, laid open to the meanest capacity. Exemplified by short & easy rules tending to explain the nature & origin of all the chords & figures used in this science...* (London um 1805);

A. Swoboda, *Harmonielehre* (Wien 1828): Generalbaß ist zweyerlei. a) Der theoretische, ist die Kenntnis aller Harmonien. b) der practische, eine bezifferte Baßstimme rein, d. i. ohne Fehler zu spielen (zit. nach Thomson 1978, 69).

Bei D. G. Türk ist eine entsprechende Unterscheidung verbunden mit einem Vergleich von Generalbaß und Grammatik:

Anweisung zum Generalbaßspielen (Halle u. Lpz. 1800): Unter dem Generalbasse in der gewöhnlichen Bedeutung – d. h. wenn vom Spielen desselben die Rede ist, oder praktisch betrachtet – versteht man einen Baß, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie angegeben wird. Zur Bezeichnung derselben bedient man sich verschiedener Ziffern und anderer Zeichen, die gewöhnlich über, zuweilen aus gewissen Ursachen auch unter die Noten gesetzt werden. – Außerdem bezeichnet das Wort Generalbaß, in theoretischer Hinsicht, auch bloß die Kenntniß der Harmonie und der dabey zu befolgenden Regeln. Daher kann jemand, in diesem Sinne genommen, den Generalbaß, oder gleichsam die musikalische Grammatik, gründlich verstehen, ohne deshalb selbst ein Generalbaßspieler zu seyn. Denn zum Letztern wird, außer der gedachten Kenntniß, auch noch die Geschicklichkeit erfordert, jeden vorkommenden Akkord auf einem dazu schicklichen Instrumente sogleich ohne Fehler spielen oder angeben zu können (39).

Schließlich kommt es im 19. Jh. dazu, daß etwa im Unterricht von Fr. E. Wilsing der Ausdruck Generalbaß seine praktische Bedeutung ganz einbüßt und zum rein theoretischen Lehrfach wird:

Generalbass... I. Lektion (Ms., 7. 5. 1833): Ein Baß über welchem sich Ziffern befinden, heißt bezifferter Baß und das Studium desselben Generalbaß (25).

(3) Der Ausdruck Generalbaß gilt darüber hinaus im 19. Jh. als SYNONYM ODER OBERBEGRIFF FÜR VERSCHIEDENE MUSIKTHEORETISCHE DISZIPLINEN:

L. E. Gebhardi, *Generalbaßschule oder vollständiger Unterricht in d. Harmonie- u. Tonsetzlehre* (Erfurt 1828);
GathyL (Hbg 1835), Art. *Generalbaß*: Im weitern Sinne Harmonie- oder Kompositionslehre (162 b);
E. Breslaur, *Julius Schuberth's Mus. Conversations-Lexikon* (Lpz. [11]1890): G e n e r a l b a ß, Generalbass, Harmonie- oder Kompositionslehre; richtiger die Lehre von der Bedeutung und Anwendung der Genneralbassbezifferung (188);
H. Riemann, *Kurze Erklärung d. mus. Kunstausdrücke*, in: *Musik-Taschenbuch für d. täglichen Gebrauch* (Lpz. um 1905): G e n e r a l b a ß, s. v. w. bezifferter Baß, instrumentale Baßstimme mit abgekürzter Bezeichnung der Harmonieen, welche dazu gegriffen werden sollen; uneigentlich – weil nämlich die Vorübungen im mehrstimmigen Satze gewöhnlich mit der Ausarbeitung solcher bezifferten Bässe begonnen werden – s. v. w. Harmonielehre, Musiktheorie (36).

(a) Schon im 18. Jh. verbreitet ist eine Parallelisierung von Generalbaß- und Kompositionslehre, wobei nicht in jedem Fall eine Gleichsetzung beabsichtigt ist. So bietet G. Ph. Telemann im *Fast allgemeinen Evangelisch-Mus. Lieder-Buch* (Hbg 1730) einen „zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierstimmigen *Composition* und zum damit verknüpften General-Basse anleitet" (Titelbl.). J. Mattheson stellt im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) die These auf, „daß... dieser allgemeine Baß selbst schon eine Setz-Kunst ist" (59). G. A. Sorge gibt seiner Generalbaßschule den bezeichnenden Titel *Vorgemach d. mus. Compos., oder Ausführliche, ordentliche u. vor heutige Praxin hinlängliche Anweisung zum General-Bass* (Lobenstein 1745) und schreibt zur Verbindung von Generalbaß und Kompositionslehre:

Wollte man den General-Baß einen kurzen Begriff der musicalischen Composition nennen, würde man daran nicht irren. ...unser Zweck gehet vornehmlich auch dahin, daß ein Clavier-Schüler durch Erlernung des General-Basses... soll in den Stand kommen, etwas gutes und fundamentielles *ex tempore* spielen und folglich zu Pappiere bringen, mithin alle Grund-Sätze der musicalischen Composition verstehen, und zu gleich einen guten Grund in derselben soll kennen lernen (7 f.).

Übereinstimmend bezeichnet J. Ph. Kirnberger Generalbaß im Titel seiner *Grundsätze d. Gb...* (Bln 1781/82) als „erste Linien zur Composition". Doch daß das umgangssprachliche Verständnis des Ausdrucks Generalbaß weitergefaßt war, zeigt der Titel des parallel auf deutsch und englisch publizierten Lehrwerks von J. B. Logier:

System d. Musik-Wiss. u. d. prakt. Compos., mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter d. Ausdrucke General-Bass verstanden wird (Bln 1827);
A system of the science of music and pract. compos.: incidentally comprising what is usually understood by the term through bass (London 1827).

(b) Der Ausdruck Harmonielehre kommt erst im 19. Jh. in Gebrauch. Zunächst läßt sich eine Parallelisierung von Harmonie und Generalbaß beobachten, so bei M. P. King, *A general treatise on music particularly on harmony or thorough-bass and its application in compos.* (London 1809). Das Castil-BlazeD (Paris 1821, I, 9) vermerkt, daß Accompagnement, welches in Frankreich den Ausdruck Basse continue seit der Mitte des 18. Jh. weitgehend ersetzt hatte, „signifie à peu près la même chose qu'harmonie: c'était la science des accords".
Der Ausdruck Harmonielehre taucht in diesem Zusammenhang erstmals bei A. B. Marx auf. In seiner *Antwort auf eine fingierte Anfrage über Gb.-Schulen* (Berliner Allgemeine mus. Zeitung IV, 1827, 89 b) bespöttelt er jene, die die veraltete Praxis „unter dem noch gebräuchlichen Namen Generalbaßschule – vornehmer Harmonielehre – zu einem Gegenstande des Unterrichts zu machen" suchen. Fr. Krenn setzt den angeblich weniger vornehmen Ausdruck als Haupttitel ein, den vornehmeren nur in Klammern: *Generalbaß-(Harmonie) Lehre zum Selbststudium* (Wien 1845). Ein solcher Sprachgebrauch blieb jedoch nicht unkritisiert:

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] [2]1839), Art. *Generalbaß*: Manche verstehen unter Generalbaß die ganze Harmonielehre; offenbar irrig, da die Bezifferung nur einen Theil der Harmonielehre ausmacht, und die Fertigkeit, ihn zu spielen, gar nicht dazu gehört (I, 308);
RiemannL (Lpz. [7]1909), Art. *Generalbaß*: Daß die Generalbaß-Bezifferung sich für die ä u ß e r e G e s t a l t u n g d e r H a r m o n i e l e h r e noch weiter hielt, als sie ihre Bedeutung für die Praxis verloren hatte, ist nur eine Folge der Gewöhnung zweier Jahrhunderte. An sich ist sie dazu herzlich schlecht geeignet (465 b);
W. S. Rockstro, Art. *Thoroughbass*, GroveD IV (London 1890): In Italy, the Figured-Bass has always been known as the Basso continuo, of which term our English word, Thorough (i. e. Through) bass, is a sufficiently correct translation. But, in England, the meaning of the term has been perverted, almost to the exclusion of its original intention. Because the Figures placed under a Thoroughbass could only be understood by a performer well acquainted with the rules of Harmony, those rules were vulgarly described as the Rules of Thoroughbass; and, now that the real Thoroughbass is no longer in ordinary use, the word survives as a synonym for Harmony – and a very incorrect one (108 a).

Daß gerade der Ausdruck Thorough bass in England – im Unterschied zu den italienischen und französischen Begriffsvarianten – eine ähnliche Bedeutung wie das deutsche Wort Generalbaß annehmen konnte, mag dadurch zu erklären sein, daß das Adjektiv thorough nicht mehr im alten Sinne von durch (gehend), sondern im Sinne von gründlich, vollkommen verstanden wurde.

(c) Eine Gleichsetzung von Generalbaß und Kontrapunkt bleibt auf die Umgangssprache beschränkt.

In W. Heinses fiktionalen *Mus. Dialogen* (postum Lpz. 1805, 191) antwortet ein Kantor auf die Frage, was er für das „Wesentliche der Musik" halte: „Die Regeln des Contrapunktes, oder den ganzen Generalbaß. Wer diese einmal versteht, der hat die ganze Musik inne".

Auf Fr. Schuberts Bemühungen um Kontrapunktunterricht bzw. „Studien im Fugensatze" bei S. Sechter (J. Ritter von Kreißle Hellborn, *Franz Schubert*, Wien 1865, 450) bezieht sich J. von Spaun (*Einige Bemerkungen über d. Biographie Schuberts von Herrn Ritter von Kreißle Hellborn* [1864], publ. 1934) mit der Formulierung „Unterricht im Generalbasse" (zit. nach: O. E. Deutsch, *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Lpz. ²1966, 417).

(d) Schließlich wird in der zweiten Hälfte des 19. Jh. die ebenfalls vor allem umgangssprachlich verbreitete Gleichsetzung von Generalbaß und TONSATZ reflektiert:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Generalbass*: Sprachgebräuchlich versteht man unter Generalbass auch den Tonsatz schlechthin. G e n e r a l b a s s s t u d i r e n in diesem Sinne heisst den Tonsatz erlernen (368, Anm. 1); MúsiolL (Köln [1888]): G e n e r a l b a s s, eine bezifferte Bassstimme, nach der man, ohne die Partitur vor sich zu haben, ein Musikstück für mehrere Instrumente harmonisch begleiten kann... Während dies früher zu den hauptsächlichsten und nothwendigsten Kenntnissen eines Musikers gehörte, weshalb auch der Tonsatz überhaupt mit dem Ausdruck Generalbass bezeichnet wird, zieht man jetzt vor, die Bezeichnung der Accorde, Durchgänge etc. durch Ziffern ganz wegzulassen und die betreffenden Stimmen ganz auszuschreiben (88 b).

(4) Mit dem oben, IV.–V., skizzierten weiten musikalischen Bedeutungsspektrum findet das Wort Generalbaß Eingang in die DEUTSCHE LITERATUR UND POETIK um 1800.

M. Claudius verwendet in einer Rezension von *Johann Caspar Lavaters Physiognomische Fragmente zur Beförderung d. Menschenkenntnis u. Menschenliebe* (zw. 1771–75) Generalbaß im Sinne von allgemeiner Aussage oder Theorie, der die praktischen „Exempel" gegenübergestellt werden:

Da die Herren Kollegen verschiedentlich über dies Buch geperoriert haben; so werde ich wohl nicht schweigen, denn das müßte schlecht sein, wenn ich nicht noch weniger von der ganzen Sache verstünde als einer von ihnen: und dazu hab ich das Buch nur zweimal einen halben Tag bei einem vornehmen Gönner gelesen, und bin also absonderlich zu einem Judex competens qualificirt, werde auch nicht ermangeln, die Sache zu *ventiliren* pro und contra, vernünftig und unvernünftig, langsichtig und kurzsichtig, nach Exempeln und nach dem G e n e r a l b a ß usw. wie's das Metier mit sich bringt (Sämtliche Werke, München 1968, 116 f.).

Jean Paul geht von einem Zusammenhang von Bezifferung und Generalbaß aus und verwendet den Ausdruck metaphorisch im Sinne einer Geheimsprache:

Die unsichtbare Loge (Bln 1793) II, 36. Sektor: Oefel war zugleich Theater-Dichter, Spieler und Rollen-Schreiber... Die zärtlichsten Winke hatt' er in *den* Stellen, wo er mit Beata zusammen spielte, hinein versteckt. Er zog deswegen unter manche feine Liebeerklärung und Empfindung bei dem Abschreiben eine exegetische Linie und *bezifferte* verständig seinen *Generalbaß* (Sämtliche Werke I, 1, München 1960, 327 f.).

Bei H. Heine spielt der Ausdruck Generalbaß im Sinne einer zu studierenden Wissenschaft auf eine Art christliches Gegenstück zur Sphärenharmonie an; Tertium comparationis sind tiefe Lage und göttliche Allgemeinheit:

Die Harzreise (1824): ...und oben war die blauseidene Decke des Himmels so durchsichtig, daß man tief hinein schauen konnte, bis ins Allerheiligste, wo die Engel zu den Füßen Gottes sitzen, und in den Zügen seines Antlitzes den Generalbaß studieren (Sämtliche Schriften II, Darmstadt 1969, 120).

H. von Kleist und Jean Paul verstehen Generalbaß als Wissenschaft, von der aus ästhetische Prinzipien auch auf die Dichtkunst zu übertragen sind. So erwägt Jean Paul, seine *Vorschule d. Ästhetik* (Hbg 1804) unter dem Titel *Poetischer Generalbaß* herauszugeben (vgl. G. Jäger, *Jean Pauls poetischer Generalbass. Bemerkungen zur mus. Struktur seiner Romane*, in: Fs. E. Berend, Weimar 1959, 55). Und Kleist schreibt in einem Brief an Marie von Kleist (Sommer 1811):

...so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind (Sämtliche Werke u. Briefe, München ⁹1993, II, 875).

Lit.: O. KINKELDEY, Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16. Jh., Wiesbaden ²1910; M. SCHNEIDER, Die Anfänge d. B. c. u. seiner Bezifferung, Lpz. 1918; H. H. EGGEBRECHT, Arten d. Gb. im frühen u. mittleren 17. Jh., AfMw XIV, 1957; P. WILLIAMS, Figured bass accompaniment, Edinburgh 1970; H. HAACK, Anfänge d. Gb.-Satzes, Tutzing 1974; U. THOMSON, Voraussetzungen u. Artungen d. österreichischen Generalbaßlehre zw. Albrechtsberger u. Sechter, Tutzing 1978; U. WOLF, Notation u. Aufführungspraxis. Studien zum Wandel von Notenschrift u. Notenbild in ital. Musikdrucken d. Jahre 1571–1630, Kassel 1992; P. BARBIERI, On a Continuo Part attributed to Palestrina, Early Music XXII, 1994; N. O'REGAN, Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman ‚Concerto Ecclesiastico', Journal of Seventeenth-Cent.

Music VI, 2000; I. FREIBERG, Die Entwicklung d. Gb. in d. gedruckten ital. Instrumentalwerken d. Jahre 1595 bis 1655, Ffm. 2002; N. SCHWINDT, „...hat ein florentiner bracht, der singt In die lautten" – Terminologische Reflexe eines mus. Phänomens zw. Idee, Praxis u. Gattung, Trossinger Jb. für Renaissancemusik II, 2003.

Thomas Synofzik, Köln 2003

Bastarda

Bastardo/-a, ital., ausgeartet, unecht, von der Norm abweichend. Das Wort bastardo findet sich mit diesen Bedeutungen in den verschiedensten Zusammenhängen im *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venedig 1612, 111; ²1623, 112), einem Nachschlagewerk, das in dem für die mus. Quellen wesentlichen Zeitraum erschienen ist. Die folgenden Bedeutungen aus dem mus. Sprachgebrauch (seit 1584) werden jedoch nicht angeführt.

I. Bastarda erscheint zuerst als Adjektiv in Verbindung mit Viola und vereint sich zu dem Ausdruck Viola bastarda. Dieser wird einerseits auf eine bestimmte mus. Gestaltung und andererseits auf eine organologische Beschaffenheit bezogen. (1) Auf eine bestimmte mus. Gestaltung bezogen erscheint er (a) im Zusammenhang mit Diminutionen, die über einen bereits existierenden Vokalsatz gearbeitet sind und sich streng an diese Vorlage halten. Dabei handelt es sich in der ursprünglichen Bedeutung des Fachwortes (α) um eine offenbar zuerst auf der Viola da gamba ausgebildete Diminutionspraxis, die in Musikzeugnissen zwischen 1584 und 1626 und in theor. Äußerungen von 1584 bis 1620 belegt ist. Dabei werden nacheinander die wichtigen Einsätze der einzelnen Stimmen in ihrer Originallage und jeweils in der entsprechenden Schlüsselung gebracht; der Bastard-(Misch-)Charakter wird darin deutlich, daß die Diminutionen nicht einer einzelnen Stimme folgen, sondern sukzessiv alle Stimmen berühren. Für diese Vorgangsweise bot sich vor allem die Viola da gamba an, da ihr Umfang entsprechend groß war und gegebenenfalls durch Skordatur erweitert werden konnte. Gleichsam als Zwischenstufe zu dieser spezifischen Art der Diminution sind je ein Teil der Diminutionen von G. Bassano sowie von D. Ortiz zu sehen. (β) Oder es handelt sich um in dieser Art gearbeitete Diminutionen für Laute, die jedoch nur in einem Fall entsprechend bezeichnet sind, und um entsprechende Diminutionen ohne irgendeine Besetzungsangabe. (b) Ebenfalls auf die mus. Gestaltung bezogen erscheint die Bezeichnung Viola bastarda auch in nicht von einer Vokalvorlage abhängigen Stücken bzw. in Stücken, bei denen keinerlei Abhängigkeit von einer Vorlage festzustellen ist. Das sind (α) Soloricercari, in denen die Soggetti jeweils in den verschiedenen Stimmlagen gebracht und eine grössere Anzahl verschiedener Schlüssel verwendet werden, sowie Ensemblestücke, hier im Verband mit anderen Instrumenten, und (β) Ensemblestücke mit „Viola bastarda" als allgemeiner Besetzungsangabe, ohne daß ihr eine Stimme des komponierten Satzes zugeordnet wird. Hier war wohl eher an ein freies Improvisieren innerhalb der gegebenen Klänge gedacht. (2) Auf die organologische Beschaffenheit bezogen, wird (a) mit Viola bastarda eine Zwischengrösse eines Instruments innerhalb der Viola-da-gamba-Familie bezeichnet, eine in ihren Mensuren von der Norm abweichende Viola da gamba. In diesem Zusammenhang sind zu sehen: das Mißverständnis, daß es sich bei Viola bastarda und Lyra Viol um dasselbe Instrument handle (*Exkurs 1*), sowie die Anwendung der Bezeichnung Viola bastarda auf Instrumente, die entweder nichts mit der Viola-da-gamba-Familie gemeinsam haben oder die kommentarlos der Viola da gamba gleichgesetzt werden (*Exkurs 2*). (b) Viola bastarda findet sich als Instrumentenbezeichnung in einer Besetzungsliste, ohne daß die gespielte Musik bekannt ist, sowie in schriftlichen Belegen über das Viola-bastarda-Spiel.

II. Im weiteren wird bastarda adverbiell, alla bastarda, verwendet und tritt zu den Verben „suonare", „cantare" und „passeggiare" hinzu. Damit wird auf die Art und Weise der musikalischen Gestaltung hingewiesen, die „nach Art der auf der Viola da gamba (Viola bastarda) gespielten ‚Bastard'-Diminutionen" erfolgt. Auch hier ist zu unterscheiden zwischen (1) an einen bereits existierenden Vokalsatz gebundenen Stücken, (2) einem nicht von einer Vokalvorlage abhängigen Stück und (3) Texten, die im einen Fall über das alla-bastarda-Spiel auf der Posaune und im andern Fall über das Singen „alla bastarda" berichten.

I. Bastarda erscheint zuerst als Adjektiv in Verbindung mit Viola und vereint sich zu dem Ausdruck Viola bastarda.

(1) Dieser wird zunächst auf eine bestimmte mus. Gestaltung bezogen:

(a) Und zwar erscheint er im Zusammenhang mit Diminutionen, die über einen bereits existierenden Vokalsatz gearbeitet sind und sich streng an diese Vorlage halten.

(α) In der ursprünglichen Bedeutung des Fachwortes handelt es sich um eine offenbar zuerst auf der Viola da gamba ausgebildete Diminutionspraxis: Ein Vokalsatz wird in der Weise bearbeitet, daß die diminuierende Stimme nacheinander die wichtigen Einsätze der einzelnen Stimmen in ihrer Originallage und jeweils in der entsprechenden Schlüsselung bringt; zwischen den einzelnen Stimmeneinsätzen folgt sie einer oder – sukzessive – mehreren Stimmen der Vorlage, indem sie diese mit Diminutionen ausschmückt, oder bildet sie eine zusätzliche, kontrapunktierende Stimme. Für diese stets einstimmig gehaltenen Bearbeitungen ist die genaue Kenntnis der Regeln des. mus. Satzes erforderlich. In der Aufführungspraxis tritt zu dem Melodieinstrument, zur Viola da gamba („Viola bastarda") ein Akkordinstrument, auf dem gleichzeitig der unverzierte Vokalsatz als Intavolierung gespielt wird.

Der Bastard- (Misch-)Charakter wird darin deutlich, daß die Diminutionen nicht – wie üblich – einer einzelnen Stimme folgen, sondern sukzessiv alle Stimmen im Sinne einer „Alla-bastarda-Bearbeitung" zu berühren haben (zur Verwendung des näher bezeichnenden Zusatzes „alla bastarda" s. auch unten II.). Daß sich für diese Vorgangsweise in der Diminutionspraxis von den damals zur Verfügung stehenden Melodieinstrumenten in erster Linie die Viola da gamba anbot, lag wohl darin, daß ihr Umfang entsprechend groß war und gegebenenfalls durch Skordatur erweitert werden konnte (dazu I. (2) (a)) und daß die Instrumentaltechnik hier vergleichsweise fortgeschritten war.

Diese Praxis wird erstmals von G. dalla Casa beschrieben:

Il vero modo di diminuir (Venedig 1584) II: Della viola bastarda. Ho uoluto anco far questa poca fatica di diminuir alquante Canzoni, et Madrigali à 4. per sonar con la uiola bastarda; nella qual professione si ua toccando tutte le parti, si come fanno gli intelligenti, che ne fanno professione. Et per intelligenza di quelli, che uogliono essercitarsi in detta profes-

sione io ho diminuito doi Canti tutti de Crome: accio si possi ueder, come ua questo modo di sonar, et doppo questi hauete le Semicrome, et l'altre due figure. Doue ogn'uno potrà essercitarsi, et imparar il modo di questo sonare (Verso-Seite des Titelblatts).

Eine weitere Quelle bietet das Kap. „Violbastarda" in M. Praetorius, *De Organographia, Syntagma mus.* II (Wolfenbüttel 1619, 47f.). Hier werden einerseits dieselben Kriterien wie bei dalla Casa und der etwas jüngeren Quelle von Rognoni (s. u.) erwähnt, andererseits bringt Praetorius jedoch im weiteren Verlauf des Textes Hinweise auf eine englische Besonderheit, die in den ital. Quellen fehlt. Inhaltlich weitgehend mit dalla Casa übereinstimmend, nimmt er zusätzlich Bezug auf die Herkunft der Bezeichnung „Viola bastarda":

Weiß nicht / Ob sie daher den Namen bekommen / daß es gleichsam eine Bastard sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden / sondern ein guter Meister die Madrigalien, vnnd was er sonst vff diesem Instrument musiciren wil / vor sich nimpt / vnd die Fugen vnd Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen durch vnd durch / bald oben außm Cant, bald vnten außm Baß / bald in der mitten außm Tenor vnd Alt herausser suchet / mit saltibus vnd diminutionibus zieret / vnd also tractiret, daß man ziemlicher massen fast alle Stimmen eigendlich in ihren Fugen vnd cadentien daraus vernemen kan (47).

Im selben Sinn wie dalla Casa und Praetorius äußert sich F. Rognoni:

Selva de varii passaggi (Mailand 1620) II: La Viola Bastarda... si chiama Bastarda, perche hora và nell'acuto, hora nel graue, hora nel sopra acuto, hora fa vna parte, hora vn'altra, hora con nuoui contraponti, hora con pasaggi d'imitationi, mà bisogna auertire, che le imitationi non habbino più di sei, ò sette risposte al più, perche sarebbe poi tedioso, e di disgusto... ([2]).

Bearbeitungen in dieser Art, die ausdrücklich für Viola bastarda bestimmt sind, sind vor allem in Drucken, seltener in Hss. aus der Zeit von 1584 bis 1626 überliefert:

Drucke: G. dalla Casa, *Il vero modo di diminuir,* Venedig 1584, II, 17–29; R. Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente,* Venedig 1592, II, 45ff. u. 50ff.; F. Rognoni, *Selva de varii passaggi,* Mailand 1620, II, 63–67; V. Bonizzi, *Alcune opere di diversi auttori,* Venedig 1626;
Handschriften: London, Brit. Libr., Ms. Add. 30491 (nach 1608), f. 47'–49'; Breslau, Ms. 114 (1. Hälfte 17. Jh.; im Zweiten Weltkrieg zerstört. Über den Inhalt der Hs. informiert E. Bohn, *Die mus. Hss. des XVI. und XVII. Jh. in der Stadtbibliothek zu Breslau,* Breslau 1890, 122f. u. 300); Florenz, Bibl. naz., Cod. misc. 89: O. Bassani, *Regole di contrappunto,* 1620–1622, f. 14'–22.

Gleichsam eine Zwischenstufe – nicht im chronologischen Sinne, aber der Sache nach – zu dieser spezifischen Art der Diminution findet sich in den mit „per più parti" bezeichneten Diminutionen in G. Bassanos *Motetti, madrigali, et canzoni francese* (Venedig 1591), Nr. 22, 23, 38, 41–44 (nur als Abschrift Chrysanders erhalten: Hbg, Staats- u. Univ.-Bibl., Ms. M/B 2488), die jeweils mehr als einer, meist zwei (in einem Falle drei) Stimmen der Satzvorlage folgen und textiert sind. Im Gegensatz zu den oben genannten Bearbeitungen berühren diese gleichfalls streng einstimmigen Diminutionen nie alle Stimmen und können insofern als Zwischenstufe angesehen werden. M. Greulich nennt in diesem Zusammenhang auch diejenigen Diminutionen von D. Ortiz (*Tratado de glosas,* Rom 1553), die als neue – hier fünfte – Stimme zu dem bereits bestehenden (vierstimmigen) Satzgefüge hinzu erfunden und gleichzeitig diminuiert werden. Dem schließen sich auch die Ausführungen von Th. Dart an.

(β) Im weiteren finden sich in dieser Art gearbeitete Diminutionen für Laute, die jedoch nur in einem einzigen Fall genauer bezeichnet sind: So enthält G. A. Terzis *Intavolatura di liuto* (Venedig 1593 u. 1599) entsprechende Bearbeitungen „nach Art der Viola bastarda" für Laute, doch nur bei *Chi fara fede* (1599, 70) findet sich ein Hinweis: „... accomodato à modo di Viola bastarda per suonar in Concerto con Liutto grande." Gleichzeitig wird der unverzierte Vokalsatz auf einem „Liutto grande" gespielt. Daß für diese Diminutionen neben der Laute auch Orgel, Harfe und ähnliche Instrumente geeignet waren, geht aus dem letzten Satz über die Viola bastarda bei Rognoni hervor:

op. cit. II: Questo modo di paseggiare alla Bastarda, serue per Organi, Liuti, Arpe, et simili ([2]).

Schließlich finden wir entsprechende Diminutionen ohne irgendeine Besetzungsangabe.

So ist die in *Il Dolcimelo* von A. Virgiliano (nach 1600) (Bologna, Civico museo bibl. mus., Ms. C. 33) enthaltene Bearbeitung von A. Striggios *Nasce la pena mia* (f. 37'–38) zwar ohne Besetzungsangabe, doch ist sie aufgrund der oben, in I. (1) (a) (α) genannten Kriterien als Bastarda-Bearbeitung zu erkennen und auf einem entsprechenden Instrument auszuführen. Ähnlich verhält es sich mit einer unbezeichneten Bearbeitung desselben Madrigals in der Sammelhs. London, Brit. Libr., Ms. Add 30491 (f. 48') und den Madrigalbearbeitungen von O. Bassani (detto della Viola) in dessen *Regole di contrappunto* (1620–1622) (f. 14'–22). Die Beschaffenheit dieser Diminutionen und die Verwendung ungewöhnlich vieler verschiedener Schlüssel innerhalb desselben Stücks sowie auch die großen Umfänge der einzelnen Stücke legen eine Besetzung mit Viola bastarda oder einem von Rognoni genannten Instrument nahe. Hier, wie auch bei Virgiliano, muß zu den Diminutionen ein Akkordinstrument hinzutreten, das gleichzeitig den unverzierten Vokalsatz zu spielen hat.

(b) Die Bezeichnung Viola bastarda erscheint auch in nicht von einer Vokalvorlage abhängigen Stücken bzw. in Stücken, bei denen keinerlei Abhängigkeit festzustellen ist, so in den beiden Soloricercari von A. Virgiliano *(op. cit.)* und in je einem Ensemblestück von A. Harzebsky und D. Bollio (Bollius).

(α) In den beiden Soloricercari von A. Virgiliano – eines ist mit „Viola bastarda, e Lauto" bezeichnet (f. 26'–27) – zeigt sich der Bastard-Charakter darin, daß die Soggetti jeweils in den verschiedenen Stimmlagen gebracht und daß eine grössere Anzahl verschiedener Schlüssel als in anderen Ricercari dieser Sammlung verwendet werden. Darin sind sie mit den Alla-bastarda-Bearbeitungen eines bereits bestehenden Satzes (s. I. (1) (a) (α)) zu vergleichen. Aufgrund der übrigen Besetzungsangaben bei Virgiliano, in denen die Aufzählungen der einzelnen, jeweils solistisch einsetzbaren Instrumente mit „e" und nicht mit „o" „simili" abgeschlossen werden, muß die Ausführung auf der Laute als Alternativbesetzung angesehen werden.

In den folgenden Stücken wird „Viola bastarda" im Verband mit anderen Instrumenten genannt und ihr eine bestimmte Stimme zugeordnet: in den beiden Ensemblestücken von Bollio (*secunda Sinfonia,* zw. 1604 u. 1626 entstanden, als Faks. auszugsweise veröffentlicht in M. Schneider, *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. u. 17. Jh.,* AfMw I, 1918/19, 224f., für zwei Violinen, Viola bastarda u. Orgel) und A. Harzebsky (*Tamburetta,* 1627, veröffent-

licht in H. Opienski, *La musique polonaise*, Paris 1918, lxxxii–xciii, für Violine, zwei Viole bastarde u. Basso continuo). Hier erscheint der Bastard-Charakter gegenüber oben I. (1) (a) (α) und gegenüber den Soloricercari von Virgiliano stark abgeschwächt und lediglich darauf reduziert, daß innerhalb desselben Stücks eine größere Anzahl verschiedener Schlüssel verwendet wird als üblich, und dies nicht nur, um Hilfslinien zu vermeiden, sondern auch um die einzelnen Einsätze eines Soggetto in der entsprechenden Stimmlage hervorzuheben. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen unter I. (1) (a) (α) werden hier lediglich Alt-, Tenor- und Baßschlüssel verwendet, liegt also auch in dieser Hinsicht eine Abschwächung vor. Bei Harzebsky werden die Stimmen der Viole bastarde selbständiger geführt als in dem von Bollio erhaltenen Material. Sie zeigen entweder eigenständige kontrapunktische Arbeit oder folgen dem Baß im Einklang bzw. im Oktavabstand. Weitere Stücke mit einer oder mehreren „Viole bastarde" im Verband mit anderen Instrumenten wurden früher in Breslau aufbewahrt, sind jedoch im Zweiten Weltkrieg zerstört worden (s. Bohn, 121 ff. u. Jachimecki, 87 ff.).

(β) In einigen Ensemblestücken aus den 1589 bei der Hochzeit von Ferdinand de' Medici und Christina von Lothringen in Florenz aufgeführten Intermedien erscheint „VIOLA BASTARDA" ALS ALLGEMEINE BESETZUNGSANGABE, ohne daß ihr eine Stimme des komponierten Satzes zugeordnet wird, so im 2. Intermedium mit der Musik von L. Marenzio (*Sinfonia* und Schlußstück) und im 4. Intermedium von Cr. Malvezzi (*Sinfonia* und das nachfolgende Stück). Die entsprechenden Besetzungsangaben finden sich im *Nono*, dem neunten Stimmbuch des Druckes (Venedig 1591). Was die Viola bastarda zu spielen hatte, wird jedoch nicht klar. Aufgrund der homophonen Satzweise ist es wenig wahrscheinlich, daß eine Bearbeitung im Sinne von I. (1) (a) (α) beabsichtigt war, sondern wohl eher ein FREIES IMPROVISIEREN INNERHALB DER GEGEBENEN KLÄNGE. Dabei bliebe der Bastard-Charakter darin gewahrt, daß nicht eine einzelne Stimme, sondern gleichsam „quer durch das Satzgefüge" diminuiert wird.

(2) Der Ausdruck Viola bastarda wird auch auf die ORGANOLOGISCHE BESCHAFFENHEIT bezogen.

(a) Und zwar wird mit Viola bastarda eine ZWISCHENGRÖSSE EINES INSTRUMENTS INNERHALB DER VIOLA-DA-GAMBA-FAMILIE bezeichnet. Sowohl nach Praetorius als auch nach Rognoni soll die Viola bastarda ihrer Größe nach zwischen dem Tenor- und dem Baßinstrument liegen:

Praetorius, *op. cit.*: Dieses ist eine Art von Violn de Gamba, wird auch gleich also / wie ein Tenor von Violn de gamba gestimmet / (den man auch in manglung darzu brauchen kan) Aber das Corpus ist etwas länger vnd grösser (47);
Rognoni, *op. cit.*: La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri instromenti, per passeggiare, è vn instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l'vno, e l'altro di grandezza... ([2]).

Viola bastarda wird hier in der Bedeutung einer IN IHREN MENSUREN VON DER NORM ABWEICHENDEN VIOLA DA GAMBA verwendet. Zudem weist die von Praetorius auf Tafel XX zusammen mit den Instrumenten der Viola-da-gamba-Familie abgebildete Viola bastarda als einziges Instrument zusätzlich zu den C-Löchern eine Rosette auf. Die Mensuren der Corpuslänge und der Gesamtlänge des Instruments weichen jedoch nur unwesentlich von jenen des Basses ab. Die Corpusbreite hingegen liegt sowohl am Ende des Oberbügels als auch am Beginn des Unterbügels – je zum Mittelbügel hin – größenmäßig zwischen den abgebildeten Tenor- und Baß-Instrumenten. Diese Unterschiede sowie der Umstand, daß die hier abgebildete Viola bastarda eine Schnecke aufweist, die Viole da gamba jedoch geschnitzte Köpfe, haben wesentlich zu dem in der Literatur weitverbreiteten Mißverständnis beigetragen, daß Viola bastarda und Lyra Viol dasselbe Instrument bezeichnen (s. *Exkurs 1*). Daß es sich bei dem speziellen Instrument organologisch um eine Zwischengröße handelt, scheint auch eine Rechnung des Sächs. Hofes zu bestätigen, wo im Jahre 1611 für eine „Viola-Bastarda-Geige" zwölf Taler bezahlt wurden, für eine Baßgeige hingegen 20 und für vier Tenorgeigen insgesamt 16 Taler (M. Fürstenau, *Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861/62, 170); dementsprechend dürfte die Größe der „Viola-Bastarda-Geige" wohl zwischen Tenor und Baß liegen. Die Besetzungsangabe im neunten Stimmbuch der Intermedien von 1589 könnte auch nur auf ein Instrument besonderer Bauweise hinweisen: „...vn Basso di Viola bastarda, sonata da Duritio Isorelli in tale Strumento eccellente" (10).

Nach den Angaben von Praetorius werden auf der Viola bastarda verschiedene Stimmungen verwendet, die im einzelnen dem Umfang des Stücks angepaßt werden können:

op. cit.: Es werden aber solche Violn de Bastarda vff mancherley Art gestimmet / als in der Tabell zu ersehen / vnd noch vff viel andere Weise mehr / darnach der Meister den Gesang gesetzet vnd gerichtet hat (47).

In der erwähnten Tabelle (26) gibt er insgesamt fünf Stimmungen an, von denen die erste der Normalstimmung und die zweite der Normalstimmung mit einer um einen Ton tiefer gestimmten tiefsten Saite (C) entsprechen. Erst die dritte, vierte und fünfte Stimmung weichen wesentlich ab, indem sie anstelle der Terz eine Quart oder Quint aufweisen, bzw. allein aus Quarten und Quinten aufgebaut sind:

3. d^1 – a – e – A – E – AA
4. d^1 – a – d – A – D – AA
5. d^1 – g – d – G – D – AA

Zwar erwähnt nur Praetorius die Verwendung der SKORDATUR, doch wird sie, den großen Umfängen der Stücke zufolge, unbedingt notwendig, wie vor allem in den Stücken von Bonizzi (Venedig 1626) zu sehen ist.

*

Exkurs 1: Nach Praetorius war es eine engl. Erfindung, daß zu den sechs Spielsaiten zusätzlich Resonanzsaiten hinzugefügt wurden:

op. cit.: Jetzo ist in Engelland noch etwas sonderbares darzu erfunden / daß vnter den rechten gemeinen sechs Säitten / noch acht andere Stälene vnd gedrehete Messings-Säitten / vff eim Messingen Steige (gleich die vff den Pandorren gebrauchet werden) liegen / welche mit den Obersten gleich vnd gar rein eingestimmet werden müssen. Wenn nun der obersten dermern Säitten eine mit dem Finger oder Bogen gerühret wird / so resonirt die vnterste Messings- oder Stälene Säitten per consensum zugleich mit zittern vnd tremuliren, also / daß die Lieblichkeit der Harmony hierdurch gleichsam vermehret vnd erweitert wird (47).

Aus diesem Textabschnitt desselben Kap. „Violbastarda" schloß Sachs – und die im weiteren sich daran orientierende Literatur –, daß es sich bei VIOLA BASTARDA und LYRA VIOL um dasselbe Instrument handeln muß.

Ausschlaggebend für diese Gleichsetzung sind im wesentlichen die Hinweise auf England und auf die dort verwendeten Resonanzsaiten, die in den ital. Quellen jedoch beide fehlen. Zudem bestehen in der Musik für Viola bastarda und Lyra Viol so grundsätzliche Unterschiede, daß eine Identität auszuschließen ist: Die musikalischen Gattungen umfassen bei der Viola bastarda hauptsächlich Madrigale und Chansons, die in besonderer Weise bearbeitet werden (s. I. (1) (a) (α) u. (β)), streng einstimmig und reich diminuiert sind, während bei der Lyra Viol im allgemeinen mehrstimmig gearbeitete Tänze, „Ayres" und „Fancies", seltener Intavolierungen engl. Vokalsätze sowie das Begleiten einer Singstimme, solistisch oder im Verband mit anderen Instrumenten, begegnen. Weitere Unterschiede liegen in der Art der Aufzeichnung – die Musik für Viola bastarda in Mensuralnotation und die Musik für Lyra Viol in frz. Lautentabulatur – sowie schließlich auch in der geographischen Ausbreitung, die sich einerseits auf Italien und auf mus. davon abhängige Gebiete (Viola bastarda) und anderseits ausschließlich auf England (Lyra Viol) beschränkt. Die einzige Gemeinsamkeit ist die Verwendung der Skordatur, die fallweise sogar auf beiden Instrumenten übereinstimmen kann. Sie wird jedoch mit unterschiedlicher Zielsetzung eingesetzt. Bei der Viola bastarda verhilft sie zu dem für Alla-bastarda-Bearbeitungen notwendigen großen Tonumfang, während sie bei der Lyra Viol eine größere Klangfülle dank der häufiger verwendbaren Mehrstimmigkeit ermöglicht. Traficante hat in der Musik für Lyra Viol insgesamt 51 verschiedene Stimmungen nachgewiesen, doch kommen davon in den zwischen 1601 und 1615 gedruckten Quellen – weitere erscheinen erst wieder 1651 und sind im Zusammenhang mit der Viola bastarda ohne Bedeutung – nur fünf vor; davon stimmen vier mit den von Praetorius gegebenen Viola-bastarda-Stimmungen überein. Es wird jedoch nirgends ein Hinweis auf eine ital. Provenienz gegeben, sondern vielmehr darauf, daß diese Stücke nach „Art der engl. Laute oder Bandora" gearbeitet sind: vgl. J. Playford,

Musicks Recreation on the Viol, Lyra-Way (London 1652, ^{2}1661): The *Lero* or *Lyra Violl* is so called from the Latin word *Lyra*, which signifies a *Harp*. This way of playing on the *Violl*, is of late Invention, in Imitation of the Old English *Lute* or *Bandora*, whose Lessons were prickt down by certain Letters of the Alphabet, upon six Lines or Rules… (f. A2).

Ebenso weisen die in einigen Drucken aus der Zeit von 1601 bis 1615 enthaltenen Bezeichnungen von Stimmungen auf die Laute, Lira oder Bandora hin: „The leero fashion" (R. Jones 1601); „Liera way" (T. Ford 1607); „The Bandora set" (T. Hume 1605); „set as the Lute" (T. Hume 1607) und „Lute way" (T. Ford 1607). Grundsätzlich unterscheidet sich das Repertoire für Lyra Viol nicht von jenem für Laute und Bandora in dieser Zeit.

Die bei Praetorius genannten Resonanzsaiten werden wesentlich später, 1661, auch von Playford erwähnt, doch waren sie zu seiner Zeit bereits nicht mehr in Gebrauch:

loc. cit.: Of this sort of *Viols* I have seen many, but *Time* and *Disuse* has set them aside.

Nach seinen Ausführungen an anderem Ort ist die Lyra Viol im wesentlichen eine Viola da gamba, deren Mensuren kleiner als jene der Division Viol und des noch größeren Consort Bass', aber größer als jene der Mittelstimmen-Instrumente sind:

An Introduction to the Skill of Musick (London 1674): *Some Generale Rule for the Viol*. There are three sorts of *Baß-Viols*, as there are three manners of ways in playing. First, a *Baß-Viol* for *Consort* must be one of the largest size, and the Strings proportionable. Secondly, a *Baß-Viol* for *Divisions* must be of a less size, and the Strings according. Thirdly, a *Baß-Viol* to play *Lyra-way*, that is by *Tableture*, must be somewhat less than the two former, and strung proportionably (101).

Ein weiteres Zeugnis für die Verwendung von Resonanzsaiten bietet F. Bacon; diese scheinen jedoch eher eine Besonderheit gewesen zu sein:

Sylva Sylvarum (London 1627), 3rd century: It was deuised, that a *Viall* should haue a Lay of Wire Strings below, as close to the Belly, as a *Lute*; And the *Strings* of Guts mounted vpon a Bridge, as in Ordinary *Vialls*; To the end, that by this means, the vpper *Strings* strucken, should make the lower resound by *Sympathy*, and so make the *Musicke* the better… (280).

Berner und Dart vermuten, daß die ital. Lira da gamba mitbestimmend war für die Ausbildung dieser besonderen Spielweise; dem würden auch die Bezeichnungen „The leero fashion" und „Liera way" entsprechen. In einer späteren Quelle werden unter „*Lyra* way" diejenigen Eigenschaften der Viola d'amore verstanden, die sie von der Violine unterscheiden:

vgl. J. Evelyn, *The Diary* (20. Nov. 1679): …but above all for its swetenesse and novelty the *Viol d'Amore* of 5 wyre-strings plaied on with a bow, being but an ordinary *Violin*, play'd on *Lyra* way… (ed. E.S. de Beer, Oxford 1955, IV, 187).

Georg Falck nennt in seiner *Idea boni cantoris* (Nürnberg 1688) im Zusammenhang mit der „Viola di Gamba" wesentliche Eigenschaften der Lyra Viol, die er dann auf die Viola bastarda bezieht, dies möglicherweise in Anlehnung an Praetorius. Er spricht von „mancherley Verstimmungs-Arten" (189) und weiter unten davon, daß „man sie auch Viola Bastarda" nenne, und zwar „darum / weil man alle Stimmen / gleich einer Lauten / auf eine besondere Art und Verstimmung / mit Verwunderung darauf kan hören lassen" ([210]).

Lit.: N. Bessaraboff, Ancient European Mus. Instruments, Boston (Mass.) 1941, 276–279; A. Berner, Art. *Viola*, MGG XIII, 1966, 1683 f.; G. Hayes, The Viol as Solo Instrument, The New Oxford Hist. of Music IV, London 1968, 714 f.; F. Traficante, Lyra Viol Tunings: 'All Ways have been Tryed to do It', AMl XLII, 1970, 187 f.; A. Erhard, Zur Lyra-Viol-Musik, Mf XXVII, 1974, 80–86; J. Lejeune, The Lyra-Viol: An Instrument or a Technique?, The Consort 31, 1975, 125–131; D. Munrow, Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Oxford 1976, 89.

Exkurs 2: In den folgenden Quellen werden mit Viola bastarda Instrumente bezeichnet, die entweder nichts mit der Viola-da-gamba-Familie gemeinsam haben oder die, insbesondere in den wesentlich jüngeren Quellen, kommentarlos der Viola da gamba gleichgesetzt werden. So spricht P. Cerone in *El melopeo y maestro* (Neapel 1613) von „las Vihuelas de braço ò bastardas" und von „Vihuelas sin trastes (ò bastardas)" (1057 f. u. 1063). Dabei handelt es sich, wie aus einer gedruckten Randbemerkung hervorgeht, um ein viersaitiges Instrument. Die im folgenden angegebenen Instrumente lassen auf je ein dreisaitiges Diskant- und Tenorinstrument und auf ein viersaitiges Baßinstrument, je in Quintenstimmung, schließen. V. Giustiniani nennt in seinem um 1628 entstandenen *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* bei den „viole" auch die „viole di conserto" und „la Viola Doppia o sia Bastarda", doch beschreibt er nicht näher, was er darunter versteht (ed. A. Solerti, Turin 1903, 123 f.).

In späteren Nennungen ist im Zusammenhang mit Viola bastarda bei J. G. Walther von einer „mit 6 oder 7 Saiten bezogenen Baß-Geige" die Rede (*Mus. Lexikon*, Lpz. 1732, 636). Er bezieht sich auf S. de Brossard, *Dict. de musique* (Paris 1703, ^{2}Amsterdam o. J., 246), der allerdings auch über die Stimmung des Instruments orientiert: „…accordé comme la Basse de Viole". Demgegenüber berufen sich das *Kurtzgefaßte mus. Conversations-Lexicon* (Chemnitz 1749, 416 f.) und das *Mus. Conversations-Lexikon* XI (Bln 1879, 80) von H. Mendel und A. Reißmann auf den Text von Praetorius, den sie auszugsweise zitieren; G. Schilling versteht in seiner *Encyclopädie der gesammten mus. Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst* VI (Stuttgart 1838) unter Viola bastarda eine „ganz veraltete" Viola da gamba „von nur längerem und etwas schmälerem Corpus als die gewöhnliche Gambe" mit der Stimmung C-F-c-e-a-d^1 (776).

*

(b) Viola bastarda findet sich als Instrumentenbezeichnung in einer Besetzungsliste bei G. M. Artusi (*L'Artusi,*

overo delle imperfettioni, Venedig 1600, f. 1'–2), ohne daß die gespielte Musik bekannt ist. Hier wie auch bei der Viola bastarda im Instrumenteninventar des Sächs. Hofes (s. I. (2) (a)) muß wohl angenommen werden, daß diese Instrumente zum Improvisieren und für die fallweise erforderliche Skordatur doch besser geeignet waren als das größere Baßinstrument. Wahrscheinlich ist auch, daß die SCHRIFTLICHEN BELEGE ÜBER DAS VIOLA-BASTARDA-SPIEL von D. Isorelli und Cl. Monteverdi bzw. das Viola-da-gamba-Spiel von O. della Viola auf das besondere Können dieser Musiker in der Improvisationskunst schließen lassen. Isorelli wirkte in den Intermedien in Florenz im Jahre 1589 mit und war offenbar ein ausgezeichneter Spieler (s. I. (2) (a)); über das Viola-bastarda-Spiel von Monteverdi sind wir durch die *Dichiaratione* seines Bruders G. Cesare (1607) zum fünften Buch der Madrigale von Cl. Monteverdi (1605) unterrichtet:

...e finalmente nello concertar le due Viole Bastarde, il quale carico, e studio, non è forsi cosi comune come si potrebbe dare ad intendere l'oppositore... (ed. D. de' Paoli, Rom 1973, 396).

O. della Viola wird von A. Maugars in der *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (Rom 1639, ed. E. Thoinan, Paris 1865) als außergewöhnlicher Viola-(da-gamba-)Spieler erwähnt (33 f.); betrachtet man die von ihm erhaltenen Stücke, so scheint es naheliegend, daß er auch als Viola-bastarda-Spieler in Erscheinung trat.

II. Im weiteren wurde die besondere, unter I. (1) (a) (α) beschriebene Diminutionspraxis auch auf andere Instrumente übertragen und ist – abgesehen von den unter I. (1) (a) (β) genannten Möglichkeiten der Laute, Orgel und Harfe – für Posaune, Violone und Singstimme belegt. Dabei wird bastarda adverbiell, ALLA BASTARDA, verwendet und tritt zu den Verben „suonare", „cantare" und „passeggiare" hinzu. Damit wird auf die ART UND WEISE DER MUSIKALISCHEN GESTALTUNG hingewiesen, die „nach Art der auf der Viola da gamba (Viola bastarda) gespielten ‚Bastard'-Diminutionen" erfolgt. Die nachgewiesenen Stücke stammen von F. Rognoni und C. Milanuzzi, also aus dem 17. Jh., und sind erst in der Nachfolge der ursprünglichen Viola-bastarda-Bearbeitungen entstanden.

(1) Auch hier sind AN EINEN BEREITS EXISTIERENDEN VOKALSATZ GEBUNDENE STÜCKE festzustellen; Diminutionen, die – entsprechend den Ausführungen unter I. (1) (a) (α) – nicht nur einer einzelnen, sondern sukzessiv mehreren Stimmen der bearbeiteten Vorlage folgen. Ihr Tonumfang ist jedoch den Gegebenheiten der Singstimme, der Posaune oder des Violone angepaßt und folglich geringer als bei den Viola-bastarda-Bearbeitungen. Die Titel der Stücke von F. Rognoni lauten wie folgt:

(Pulchra es amica mea): ...*Passeggiato per il Basso da Cantar alla Bastarda*;
(Susanne un jour): *Modo di passeggiar per il Violone Over Trombone alla Bastarda*;
(id.): *Modo facile di Passeggiar Sopra la Viola Bastarda. ò Altro Instromento*;
(Vestiva i colli): ...*per la Viola*; *Modo difficile per Suonar alla Bastarda.*

(2) Das einzige bekannte NICHT VON EINER VOKALVORLAGE ABHÄNGIGE STÜCK wird – entsprechend den Ausführungen unter I. (2) (a) (α) – durch die Verwendung mehrerer Schlüssel und der entsprechenden Stimmlagen charakterisiert. Es handelt sich dabei um die Canzone La Guaralda von P. A. Mariani, die als letztes Stück in einem Druck mit Werken von C. Milanuzzi (Venedig 1622) enthalten ist. Ihr Titel lautet im Inhaltsverzeichnis des *Canto primo* ([18]): „Canzon A 2. alla Bastarda per il Trombone, e Violino..." und im *Basso* („Basso per l'Organo") (13): „Canzon alla Bastarda per il Trombone à 2...". Die 33 Übungsbeispiele bei Rognoni (68–71) sind auf S. 68 mit „Essempi per Sonar alla bastarda" bezeichnet, während im Inhaltsverzeichnis ([76]) auf die Viola bastarda Bezug genommen wird: „Essempi per la Viola bastarda".

(3) Schließlich liegen zwei TEXTE vor, die im einen Fall ÜBER DAS ALLA-BASTARDA-SPIEL auf der Posaune und im andern Fall ÜBER DAS SINGEN „ALLA BASTARDA" berichten. So schreibt Praetorius von dem Posaunenspieler E. Borussus, daß er das Instrument „also gezwungen [habe]/ daß er darauff fast die höhe eines Zincken/ Als nemblich/ das oberste $\bar{\bar{g}}$ sol re ut; Auch die tieffe einer Quart-Posaun/ als das $\underline{A}$ mit so geschwinden Coloraturen und saltibus, gleich auff der Viol de Bastarda, oder auff eim Cornet/ zu wege bringen/ erreichen vnd praestiren können" (*op. cit.* 31).

Cl. Monteverdi äußert sich gegenüber seinem Libretto-Schreiber A. Striggio über die Partie des *Peneo* in der heute verlorenen Oper *Apollo*, daß er diese für den Sänger Arrigoni „come alla bastarda" gesetzt habe, da er diese Kunst sehr gut beherrsche und sich diese Gottheit, die nur ein einziges Mal singe, dadurch in ihrer Eigenheit noch mehr abhebe:

...il canto di Peneo è stato fatto da me cosi in tal genere come alla bastarda, perchè so quanto vale tal modo in bocca del Sig. Arrigoni, servirà anco per diversare dalli altri canti, et parerà più la differenza in tal Deità cantando una sol volta (15. Febr. 1620, Venedig) (ed. G. de' Paoli, Rom 1973, 135).

Lit.: A. EINSTEIN, Zur dtsch. Lit. f. Viola da gamba im 16. u. 17. Jh., Lpz. 1905, 18f. (BIMG II, 1); Z. JACHIMECKI, Ital. Einflüsse in d. poln. Musik, I. Teil: 1540–1640 (in poln. Sprache), Warschau o. J., 288f.; Zusammenfassung in dtsch. Sprache im Anzeiger d. Akademie d. Wiss. in Krakau 1911, Krakau 1912, 70–91; C. SACHS, Reallexikon d. Musikinstrumente, Bln 1913, 410f.; DERS., Die Viola bastarda, ZIMG XV, 1913/14, 123–126; DERS., Hdb. d. Musikinstrumentenkunde, Lpz. ²1930, 195; M. GREULICH, Beit. zur Gesch. d. Streichinstrumentenspiels im 16. Jh., Diss. Bln 1934, 78f.; E. FERAND, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938, 359f.; TH. DART, The Viols, The Mus. Instruments Through the Ages, ed. A. Baines, London 1961, 170f.; DERS., Solo Music for Other Instruments, The New Oxford Hist. of Music IV, London 1968, 706f.; A. BERNER, Art. Viola, MGG XIII, 1961, 1683f.; H. MAYER BROWN, Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii, Musicological Studies & Documents XXX, Rom 1973, 55f.; V. GUTMANN, Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?, AfMw XXXV, 1978, 191f.

Veronika Gutmann, Basel 1979

Bebop

engl. Bebop, auch Be-Bop geschrieben, daneben in synonymer Bedeutung Rebop, Re-Bop sowie Bop, onomatopoetische Bildung.

Seit der Mitte der 1940er Jahre bezeichnen Bebop, Rebop und Bop eine neue, in New York entstandene Stilrichtung des Jazz, die anfänglich insbesondere durch die Musiker J. B. ‚Dizzy' Gillespie, Ch. Parker, Th. Monk, B. Powell und K. Clarke vertreten wurde.

(1) Bis 1946 haben sich die Ausdrücke bereits in Musikerkreisen und beim Fanpublikum im mündlichen Gebrauch durchgesetzt.

(2) Im Laufe des Jahres 1946 werden sie in das musikjournalistische Vokabular aufgenommen.

(3) Seit den ersten Besprechungen wird die Begriffsbildung mit komplexen stilistischen Neuerungen verknüpft.

(4) Bebop bildet innerhalb der jazzbezogenen Literatur den Streitpunkt der Modernismus-Diskussion.

(5) Das Verständnis von Bebop wird entscheidend dadurch erweitert und geprägt, daß Schriftsteller der schwarzen Widerstandsbewegung und der sogenannten beat generation die damit angesprochene Stilrichtung zu ihrem Identifikationsgegenstand und kulturellen Vorbild wählen.

(6) Seit den 1950er Jahren wird Bebop in der Geschichtsschreibung des Jazz als Stilbezeichnung verwendet.

Seit der Mitte der 1940er Jahre bezeichnen Bebop, Rebop und Bop eine neue, in New York entstandene Stilrichtung des Jazz, die anfänglich insbesondere durch die Musiker J. B. ‚Dizzy' Gillespie, Ch. Parker, Th. Monk, B. Powell und K. Clarke vertreten wurde.

(1) Bis 1946, als die neue, insbesondere von Dizzy Gillespie aufgebrachte Stilrichtung des Jazz erstmals anhand der Begriffswörter Bebop und Rebop in der amerikanischen Presse diskutiert wurde, hatten sich die Ausdrücke bereits in Musikerkreisen und beim Fanpublikum im mündlichen Gebrauch durchgesetzt. Die für die Jazzhistoriographie typische Legendenbildung (vgl. Knauer 1996, 1402) betrifft auch die Ursprünge des Wortes Bebop, über dessen Aufkommen unterschiedliche und zum Teil widersprüchliche Aussagen kursieren.

Schon für die 1920er Jahre läßt sich die Silbenkombination be-bop (vergleichbar auch re-bop) im Scat-Gesang nachweisen (Tamony 1959, 115 f.): von der Aufnahme *Four or five Times* der McKinney's Cotton Pickers von 1928 (im Refrain „Bebop one, bebop two, bebop three, bop doodle de be bop...") bis hin zu Beispielen von Gl. Miller und J. Lunceford (*Wham*, 1939/40).

Damit ist jedoch noch nicht geklärt, warum Bebop bis zur Mitte der 1940er Jahre zum Schlagwort für jenen neuen Stil wurde, der 1941 in bestimmten Clubs im New Yorker Stadtteil Harlem entstanden sein soll.

Als onomatopoetische Umschreibung instrumentalmusikalischer Figuren innerhalb der Verständigung improvisierender Musiker ist die Zusammenstellung der Silben be-bop naheliegend. Das Aufkommen des Begriffs aus der Kommunikation der Musiker untereinander wird auch durch deren Aussagen belegt. Das Element der Selbststilisierung hat dabei die Legendenbildung besonders befördert. Wenn auch keine der herangezogenen Schilderungen die Entstehung des Ausdrucks (und des damit verbundenen Stils im allgemeinen) zuverlässig klären mag, so geben sie doch eine Vorstellung davon, wie es im mündlichen Gebrauch zur Herausbildung des Wortes Bebop kommen konnte:

G. McCean (1947): You know how many bebop choruses end in a clipped two-note phrase with the last note on the off-beat? It almost sounds like the instrument is saying ‚bebop!' (zit. nach Tamony 1959, 115);
R. C. Boyer, *Bop* (The New Yorker XXIII, 3. 7. 1948): It was at Minton's [Playhouse] that the word ‚bebop' came into being. Dizzy [Gillespie] was trying to show a bass player how the last two notes of a phrase should sound. The bass player tried it again and again, but he couldn't get the two notes. ‚Be-bop! Be-bop!' Dizzy finally sang (31);
Feather 1949: His [sc. Kenny Clarkes] theory is that Charlie Christian started the use of the word ‚bebop.' ‚Charlie and Diz[zy Gillespie] used to hum that way, to illustrate some of their ideas,' he recalls (8);
O. „Hot Lips" Page (undatiert): The word bop was coined by none other than our old friend, Fats Waller. It came about when Fats was playing with a small group at Minton's. Late one night some of the younger generation of musicians would bring along their instruments in the hope of jamming with the band. Waller would signal for one of them to take a chorus. The musician would start in to play, then rest for eight or twelve bars in order to get in condition for one of his crazy bop runs. Fats would shout at them, ‚Stop that crazy boppin' and a-stoppin' and play that jive like the rest of us guys.' (zit. nach: *Hear Me Talkin' to Ya...*, hg. von N. Shapiro u. N. Hentoff, New York 1955, 351).

Indes läßt sich weder der Ursprung der Verwendung von Bebop oder Rebop zur konkreten Umschrei-

bung einer Oktave (vgl. B. Ulanov, *The Story of Jazz in America*, New York 1952, 270) noch dessen Herkunft aus dem Spanischen („arriba! – rebop"; vgl. M. W. Stearns, *The Story of Jazz*, New York 1967, 218) nachweisen.
Solche Lautmalereien wurden nach Aussage mehrerer Bebop-Musiker erst durch die Rezeption des weißen Publikums zum Stilbegriff, also nachdem Gillespie Anfang 1944 den neuen Stil in den New Yorker Jazzclubs der 52nd Street bekannt machte, wo er schließlich erstmals durch die Presse zur Kenntnis genommen wurde (vgl. Gendron 1995, 138):

Gillespie: Be-Bop, mais c'est le public qui le nomma ainsi. Nous jouions alors à Onyx [Club], dans la 52e rue. Nous avions mis au point quelques nouveaux morceaux, sur des riffs ou des rythmes, et comme nous n'avions pas encore trouvé de titres, nous les désignions simplement par quelques syllabes qui suggéraient le thème. Au lieu de ‚tra-la la' ou de ‚ta-ta la', nos compositions basées sur des figures rythmiques appelaient plutôt des consonances rythmiques, et nous avions ainsi un morceau dont les deux premières mesures étaient le mieux suggérées par ‚be-bop'. Et lorsque les clients venaient nous demander quel était le titre du morceau, nous leur répondions: ‚Be-Bop'. Ainsi les familiers de la 52e rue commencèrent appeler nos morceaux ‚Be-Bop' (zit. nach: Ch. Delaunay, *A Propos du ‚Be-Bop' par Dizzy Gillespie*, Jazz Hot XIII, Dezember 1947, 6 f.);
Ders., *To be or not to Bop. Memories* (New York 1979): In the Onyx Club, we played a lot of original tunes that didn't have titles. We just wrote an introduction and a first chorus. I'd say, „Dee-da-pa-da-n-de-bop" and we'd go on into it. People, when they'd wanna ask for one of those numbers and didn't know the name, would ask for bebop. And the press picked it up and started calling it bebop. The first time the term bebop appeared in print was while we played at the Onyx Club (208);
Max Roach (undatiert): When you get down to the music, there was a period when the music moved from uptown to downtown, and they had no name for it uptown when the music came out of Minton's. Nobody considered the music as ‚bop' until it moved downtown. So to derogate the music and make it look like it was one of them things [sic], they started hanging labels on the music (zit. nach Gillespie, loc. cit., 209);
B. Johnson (undatiert): Er [sc. Gillespie] sang beispielsweise ‚de-be-de-bop'. Und wenn man ihn dann bat: ‚Nun spiel uns doch mal ein bißchen was von deinem be-bop', dann war das eben die einfachste Art und Weise, ihm klar zu machen, was man von ihm hören wollte (zit. nach: A. Hodeir, *Bebop – ein Kind d. Nacht*, in: *That's Jazz. Der Sound d. 20. Jh.*, hg. von A. Hauber u. a., Darmstadt 1988, 176).

Seit wann die Wörter Bebop und Rebop im Sprachgebrauch der Musiker selbst verankert waren, läßt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Die Ausführungen von Roach und Gillespie lassen vermuten, daß die Ausbildung des Stilbegriffs Bebop seiner Fixierung durch die Presse Anfang 1946 unmittelbar vorausging.
Schon 1945 begegnet das Begriffswort als Titel zweier Stücke, die später auch mit dem Bebop genannten Stil in Zusammenhang gebracht werden, was vermutlich zur Konstituierung der Prägung als Stilbegriff beigetragen hat: L. Hamptons kommerzieller Schlager *Hey! Ba-Ba-Re-Bop!* und Gillespies *Bebop*. Der letztgenannte Titel wird jedoch weder in den Besprechungen der Schallplatte *Bebop* (veröff. Sommer 1945) noch in den Kritiken jenes aufsehenerregenden Konzerts in New York am 17. 6. 1945, bei dem das Stück ebenfalls erklang, auf den neuen Stil übertragen. Selbst Ulanov, einer der Befürworter dieser Richtung, der das Konzert für die Zeitschrift Metronome (Juni 1945, 22 f.) rezensierte, spricht durchweg von „Jazz", jedoch nie von „Bebop". Im Downbeat (1. 8. 1945) wird Gillespies Stück *Bebop* kritisiert als gescheiterter Versuch, guten Swing zu spielen. Dem Kritiker von Metronome (August 1945) dient in seiner Besprechung der Schallplatte *Bebop* der Begriff zur Umschreibung improvisatorischer Charakteristika im Spiel Gillespies, nicht jedoch als umfassender Stilbegriff:

Dizzies chromatic descents and ascents, his running triplets, be bops and mops are well served (as anyone who was ever heard him knows) by these two pieces (15).

(2) Im Laufe des Jahres 1946 werden die Ausdrücke Bebop und Rebop in das MUSIKJOURNALISTISCHE VOKABULAR aufgenommen. So spricht etwa ein Kritiker der Zeitschrift Down Beat (14. 1. 1946, 21) von „rebop fashion". Ein ausführlicher Beitrag über den Stil Dizzie Gillespies von M. Schillinger (*Dizzy Gillespie's Style, Its Meaning Analyzed*, Down Beat, 11. 2. 1946) konstatiert eine aktuelle, sehr schnell herangereifte Mode, die sich primär mit dem Namen Gillespies, mit seiner äußeren Erscheinung, seinem öffentlichen Auftreten und seiner Sprache verbindet. Sofern es jedoch konkret um den neuen Jazzstil geht, hebt Schillinger den Verdienst einer ganzen Gruppe von Musikern hervor und relativiert die recht eng auf Gillespie fokussierte Sichtweise:

As for the how, the development of Dizzy's style was not the result of a sudden flash of genius, a romping away in the newly made cart of abstractions; it was the culmination and accumulation of the hard earned ideas of many artists of whom Dizzy is the most impressive. Among these fellow-revolutionists may be mentioned Thelonious Monk, Lester Young, Buck Clayton, and Dizzy's close partner, Charlie Parker; also many others who frequented Minton's [Playhouse] during the first days of the Be-Bop style (14 f.).

Diesen neuen „Stil" indes sieht Schillinger primär in personalstilistischen Parametern der Artikulation Gillespies; er ist jedoch gleichzeitig bemüht, die Zugehörigkeit dieser Errungenschaften, sofern sie doch auf der eine Seite als „revolutionär" gekennzeichnet werden, auf der anderen Seite auch als Ergebnis eines gruppendynamischen Prozesses zu verstehen und darüber hinaus ganz allgemein ihre enge Einbindung in die Jazztradition (besonders des Swing) hervorzuheben.

Deutlich in polemischer Absicht verwendet den Ausdruck das in New York überregional erscheinende Magazin Time (*Be-bop Be-bopped*, 25. 3. 1946). Zwar werden auch hier die Ursprünge des Bebop auf die lokal eingegrenzte Jazzkultur der 52nd street New Yorks bezogen; Gillespie selbst wird für die Erklärung des Begriffs zitiert („‚When you hum it, you must naturally say ‚bebop, be-de-bop'"', 52 a). Als Stars des Bebop werden jedoch die kalifornischen „hot jive"-Scat-Musiker H. ‚The Hipster' Gibson und B. ‚Slim' Gaillard genannt. So gerät der Ausdruck Be-bop, mit „hot jive" gleichgesetzt, in den Kontext einer kulturkritischen Polemik:

What be-bop amounts to: hot jazz overheated, with overdone lyrics full of bawdiness, references to narcotics, and doubletalk (52 a).

Hintergrund ist ein Boykott des als jugendgefährdend eingestuften „hot jive" durch den einflußreichen Radiosender KMPC in Los Angeles, dessen Programmdirektor zitiert wird mit der Äußerung: „Be-bop... tends to make degenerates out of our young listeners...'" (52 b). Zur Ineinssetzung dieser Richtung mit Bebop kommt es, weil Gillespie und Ch. Parker bei ihrer Tournee an der amerikanischen Westküste (unter dem Motto „Bebop Invades the West") im Dezember 1945 in Hollywood gemeinsam mit Gaillard und Gibson auftraten und die beiden Gruppen dadurch von der Presse, trotz augenscheinlicher Differenzen im mus. Stil, miteinander in Zusammenhang gebracht wurden (vgl. Gendron 1995, 140 f.). Bald darauf erschien in The Record Changer V (Mai 1946, 12 ff.) unter dem Titel *Hey! Ba-Ba-Revolt!* eine polemische Abrechnung C. Browns mit der neuen Stilrichtung, der er neben Gillespie W. Hermann und L. Hampton zurechnet. Der Vibraphonist Hampton hatte 1945 einen großen kommerziellen Erfolg mit seiner Platte *Hey! Ba-Ba-Re-Bop!*; daß dieses Stück schon durch die Überschrift von Browns Essays in Zusammenhang mit der Musik Gillespies gebracht wird, legt die Vermutung nahe, daß die beiden letzten Silben von Hamptons Titel bei der Verbreitung des Parallelbegriffs Rebop eine Rolle gespielt haben. Im gleichen Artikel bringt Brown die Unsicherheit mit dem neuen stilistischen Etikett zum Ausdruck, wie sie zumindest bei solchen Kritikern herrscht, die aus einer gewissen kulturellen Ferne mit ihm umgehen:

The origin of the term „re-bop", for mopmop with overdrive is obscure... There is a tendency, among an influental faction of the more daring progressives, to substitute the spelling „be-bop", but at the hour of going to press... the outcome remains in doubt (zit. nach Tamony 1959, 118); in The Record Changer V (Juni 1946) heißt es: „Diz[zy Gillespie] blossomed out with a big band that somehow sqeezes into one of those 52nd Street cellars and somehow manages to pull off those re-bop (or be-bop) phrases in unison" (13).

Indem nun die dem modernen Jazz gegenüber aufgeschlossenen Zeitschriften Down Beat (Chicago) und Metronome (New York) die so bezeichnete Stilrichtung gegen diese Polemiken verteidigen, Verwechslungen und Mißverständnisse auszuräumen suchen und eine Gegenargumentation aufbauen (vgl. *Steele Bans ‚Be-Bop' at L. A. Station; But What He Means by ‚Be-Bop' Ain't*, Metronome, April 1946, 15), etablieren sie zugleich den Ausdruck Bebop als Stilbegriff in ihrem Wortschatz, betonen dessen Anbindung an ausschließlich mus. Inhalte und lösen ihn somit aus der Diskussion um die angeblich jugendgefährdenden Texte des „hot jive" heraus (Gendron 1995, 142).

Auch in Europa setzt sich im Laufe des Jahres 1946 die Prägung Bebop durch. Das gleich nach dem Zweiten Weltkrieg zutage tretende große Interesse an modernem Jazz lenkt die Aufmerksamkeit der franz. und engl. Jazzpresse auf die aktuellen Spielweisen und führt hier zu einer raschen Übernahme des neuen Stilbegriffs. A. Hodeir berichtet noch Mitte 1946 aus New York von einem „Renouveau de la Musique de Jazz" – einer neuen Bewegung, spricht jedoch nicht explizit von Bebop (Jazz Hot XII, Mai/Juni 1946, 4 ff.). Er markiert den Mai 1945 als wichtiges Datum der Jazzgeschichte, als fünf schwarze Musiker *Hot House* und *Salt Peanuts* veröffentlichten. Hodeir betont mehrfach, daß es sich um eine genuin schwarze Bewegung handelt, und weist auf das für die neue Richtung (für die er noch keinen zusammenfassenden Begriff kennt) entscheidende „Tandem" Gillespie und Parker hin.

Ein Bericht Fr. Bauers Ende 1946 macht die Unsicherheit deutlich, mit der man in Frankreich über die neue Jazzrichtung spricht:

Nouvelles d'Amerique (Jazz Hot XII, Dezember 1946): Le ‚re-bop', vous en avez certainement entendu parler, vous ne savez sans doute pas très bien ce que c'est en effect, c'est assez difficile à expliquer. Le ‚re-bop' n'est pas un morceau, comme beaucoup le croient, ni un type particulièrement compliqué et moderne d'arrangements, c'est plutôt un style nouveau d'improvisation, basé sur l'utilisation d'accords et d'intervalles rarement employés jusqu'à présent dans le jazz (8).

Zu dieser Zeit verwendet der Brite Br. Rust den Ausdruck schon wie eine geläufige Vokabel im Titel seines Beitrags *This Be-Bop Business* (Pickup II, Januar 1947):

Early this year, we in this country became aware that a new form of musical expression was upon us, and that it was known as „Be-Bop" (4 a).

Noch im April 1947 überschreibt L. Feather ein in Metronome XII erschienenes Interview mit T. Hill *‚be-bop??!! — man, we called it kloop-mop!!'* (21 u. 44 f.) Trotz der aus diesem Titel sprechenden, noch immer herrschenden Unsicherheit scheint sich die Bezeichnung Bebop, auch gegen den noch 1946 häufiger gebrauchten Ausdruck Rebop, etabliert zu haben. Mit der Einführung eines eigenen Namens hat sich für den neuen Stil auch die Anerkennung als eigenständige künstlerische Leistung in der nord-

amerikanischen, franz. und engl. Fachpresse durchgesetzt.
Die schon vor der Etablierung der Prägung Bebop gebräuchlichen Benennungen moderner Jazz und progressiver Jazz bleiben jedoch in Gebrauch, zumal die Bebop-Musiker selbst (Gillespie ausgenommen) es vorziehen, diesen Stilbegriff zu meiden (vgl. etwa Metronome, November 1947, 38: „Fats don't like the name bebop. ,It's just modern music... What they call bebop is really a series of chord progressions'").

(3) Seit den ersten Besprechungen wird die Bezeichnung Bebop mit KOMPLEXEN STILISTISCHEN NEUERUNGEN verknüpft. M. Schillinger (*Dizzy Gillespie's Style...*, Down Beat, 11. 2. 1946, 14) hebt bestimmte Skalen (wie Ganztonskalen) und die Bevorzugung ungewöhnlicher Intervalle und Harmonien in der Improvisation Gillespies hervor, A. Hodeir (*Vers un renouveau de la musique de jazz?*, Jazz Hot XII, Mai/Juni 1947, 5 u. 7) analysiert Gillespies *Salt Peanuts* unter Vorlage einer eigenen Transkription auf improvisatorische und kompositorische Momente hin und vergleicht diese mit I. Strawinskys *Histoire du Soldat*; Fr. Bauer akzentuiert den Aspekt der neuartigen Improvisation über dem harmonischen Fundament (changes) bekannter Stücke:

Nouvelles d'Amerique (Jazz Hot XII, Dezember 1946): En général les improvisateurs de style ,re-bop' dédaignent tellement les accords fondamentaux tout en respectant d'ailleurs scrupuleusement l'harmonie originale du morceau; que l'auditeur non habitué, a toutes les peines du monde à s'y retrouver (8).

L. Feather betont die veränderten Aufgaben innerhalb der Rhythmusgruppe, die Vernachlässigung der schweren Zählzeiten und die teilweise improvisatorische Betonung von Synkopen in Schlagzeug und Klavier, die diesen Instrumentalisten mehr Selbständigkeit gibt (*,be-bop??!! — man, we called it kloopmop!'*, Metronome XIII, April 1947, 21) – eine Tendenz, die der damit angesprochenen Stilrichtung meist den Vorwurf einbringt, ihr fehle der Rhythmus, der ,swing', und sie sei ungeeignet zum Tanzen (vgl. Plattenbesprechungen etwa in Down Beat und The Record Changer 1945/46).
Im Mittelpunkt der Debatte um die die Neuerung des Stils tragenden mus. Parameter, sofern sie im Falle des Bebop überhaupt wahrgenommen wurden, steht die Phrasierung. Darin sehen auch die Musiker selbst das Haupterkennungsmerkmal des Bebop:

Gillespie, *To be or not to Bop. Memories* (New York 1979): The most important thing about our music was, of course, the style, how you got from one note to another, how it was played. It's most important because you can play the same thing and not play the same way, and you won't be playing bebop. We had a special way of phrasing. Not only did we change harmonic structure, but we also changed rhythmic structure (208).

(4) Bebop bezeichnet innerhalb der jazzbezogenen Literatur den STREITPUNKT DER MODERNISMUS-DISKUSSION. Das liegt vor allem daran, daß die damit angesprochene Stilrichtung zu einem Zeitpunkt von der Presse zur Kenntnis genommen und diskutiert wurde, als in den Fachzeitschriften, vor allem in Down Beat, Metronome und The Record Changer, der Streit zwischen den als fortschrittlich geltenden Befürwortern des Swing („moderns") und den als konservativ verschrieenen Anhängern der jungen Revivalbewegungen von Dixieland- und New Orleans-Jazz („moldy figs") entflammte (vgl. Gendron 1995, 149 f.). So gerät Bebop in den Strudel einer Modernismus-Debatte, innerhalb derer er auch mit Komponisten der Neuen Musik in Verbindung gebracht wird (etwa bei E. Bornemann, *Both Schools of Critics Wrong*, Down Beat, 30. 7. 1947, 11, sowie 13. 8. 1947, 16) – eine Assoziation, der die Vorliebe etwa Ch. Parkers für zeitgenössische Komponisten (A. Berg, Cl. Debussy, I. Strawinsky) noch Vorschub leistete. Das polarisierende Konstrukt, in dem Modernismus (assoziativ gekettet an ,fortschrittlich', ,avantgardistisch' etc.) gegen Konservativismus, aber auch Authentizität gegen Kommerz und konzertmäßige Kontemplation gegen funktionale Unterhaltung ausgespielt wurden, hat die Parameter, die als ausschlaggebende Stilmerkmale mit Bebop angesprochen werden, wesentlich mitgeprägt. Im Kontext der Debatte über die ,Modernität' des Bebop verknüpfen jene Kritiker, die der neuen Musik kaum Qualität abgewinnen können, diesen mit Attributen wie modern, progressiv und revolutionär, während Anhänger des Bebop häufig umgekehrt die Kontinuität in den Vordergrund rücken:

Ch. Delaunay, *New Orleans to Bebop* (Pickup II, August 1947): ...the bebop school claims kinship with the atonal researches of Hindemith and Bartok...
It is therefore all the more curious to observe that, while jazz is in the full flow of evolution, its lovers are passing down a tide of reverse evolution, if the word evolution can be used in this sense... (7);
Bebop. Is it revolutionary? No! Is it progressive? Again, no! It is a normal product of evolution, a logical transformation. But the jazz-lover who wishes to approach this new for objectively will have to adapt himself to a new æsthetic... (10);
R. Russell, *bop rhythm. An Analysis of the Beat in Modern Music* (The Record Changer, Juli 1948): Any contemporary style, whether that of a James Joyce or an Arnold Schoenberg, remains controversial and bebop is no exception. The critics and jazz amateurs should bear in mind that it is not they but the working musicians who create jazz and authorize style changes (11);
L. Feather 1949, *Foreword*: It would be hard to overestimate the role that bebop has played in revolutionizing the jazz world during the past five years (o. S.);
Russell, *Bebop*, in: *The Art of Jazz. Ragtime to Bebop*, hg. von M. Williams (New York 1980): The term ,progressive jazz' is not always fortunate. The mere fact that a style is contemporary does not mean that it is superior – nor inferior. A great many of the misconceptions regarding jazz forms

stem from the lack of historical perspective... The real nature of jazz is organic (138).

Der Modernismus-Topos wird nun auch zur Verteidigung des Bebop angewendet, ein Argumentationsmuster, das in die Phrase „The Bebop Revolution" mündete und sich so bis in jüngere Publikationen gehalten hat (vgl. etwa die Titel *The Bebop Revolution in Words and Music*, hg. von D. Oliphant, Austin, Texas 1994; I. Werther, *Bebop: d. Gesch. einer mus. Revolution u. ihrer Interpreten*, Ffm. 1988). Hierzu zählt die Tatsache, daß die Bebop-Musik auch in der Tat ihre kommerzielle Funktion als Tanzmusik zu einem guten Stück aufgegeben hatte und sich als Konzertmusik verstand, ein Umstand, der sie als ‚modern' kennzeichnen mochte (vgl. etwa Gillespie, *To be or not to Bop. Memories*, New York 1979, 223).
Weniger aus der Auffassung der beteiligten Musiker als vielmehr aus der ihrer Apologeten resultiert ihre Umdeutung zu Komponisten – eine Aufwertung, die das Verständnis von Bebop maßgeblich prägte und der Absicht entsprang, mithilfe einer der europäischen Kunstmusik zugehörigen Begrifflichkeit den Ausdruck der kreativen Sphäre der Musik im Gegensatz zu deren Ausführung zuordnen zu können (vgl. auch allgemein Fr. Tirro, *Living with Jazz. An Appreciation*, Fort Worth 1996, 23: „Jazz is a classical music, and improvising jazz musicians are, in fact, composers").
Dieser schon in der frühen Debatte der ersten Streitschriften in Metronome, Down Beat, The Record Changer etc. angelegte Ausgangspunkt der Modernismus-Diskussion im Jazz ging mit wachsender historischer Distanz in eine Kontroverse um Kontinuität versus Diskontinuität über. Sofern diese Polarität auf der einen Seite für das Konstrukt einer ‚organischen' Jazzgeschichte und der Einbeziehung von Bebop notwendig wird, wird sie auf der anderen auch aus historischer Distanz noch den Bebop-Gegnern nützlich, die diesem bisweilen die Zugehörigkeit zum Jazz schlicht absprechen (H. Panassié, *Histoire du vrai Jazz*, Paris 1959, dtsch. als *Die Gesch. d. echten Jazz*, Gütersloh o. J., 138; vgl. dazu kritisch DeVeaux 1997, 4 ff.).

(5) Das Verständnis von Bebop wird entscheidend dadurch erweitert und geprägt, daß die Schriftsteller der schwarzen Widerstandsbewegung und der sogenannten beat generation die damit angesprochene Stilrichtung zu ihrem Identifikationsgegenstand und kulturellen Vorbild wählen. L. Hughes, einer der herausragenden Vertreter der Harlem Renaissance, legt 1961 seiner Figur „Simple" folgende Erklärung des Bebop in den Mund:

The Best of Simple (New York 1961): „You must know where Bop comes from," said Simple...
„From the police beating Negroes' heads... Every time a cop hits a Negroe with his billy club, that old club says, ‚BOP! BOP! ... BE-BOP! ... MOP! ... BOP! ...' That's where Be-Bop came from, beaten right out of some Negroe's head into those horns and saxophones and the piano keys that play it..." (zit. nach DeVeaux 1997, 20 f.).

Wie oben, (2), gezeigt, wurde die Bebop genannte Musik bereits in den frühen Besprechungen – meist durch weiße Kritiker (vor allem A. Hodeir) – als eine genuin schwarze Kulturäußerung zur Kenntnis genommen, ohne daß dieser Beobachtung tiefere Bedeutung beigemessen worden wäre. Außerhalb der Sphäre der Jazzexperten scheint der Bebop jedoch schon früh, die Modernismus-Rhetorik der Bebop-Debatte zu einem guten Teil mittragend, auch als kulturelle Revolutionsgeste der Schwarzen wahrgenommen worden zu sein. So betont L. Hughes im Vorwort von *Montage of a Dream Deferred* (New York 1951), daß Bebop aus dem frühen Jazz hervorgegangen sei. Seiner Überzeugung nach seien es gerade diese Tradition und besonders Bebop, die den Widerstand der afroamerikanischen Musiker gegen rassistische Unterdrückung verkörpern (vgl. N. M. Evans, *Langston Hughes as Bop Ethnographer in „Trumpet Player: 52nd Street"*, in: *The Bebop Revolution in Words and Music*, hg. von D. Oliphant, Austin, Texas 1995, 130).
R. Russell geht in seiner Biographie Ch. Parkers *Bird Lives* (London 1973) von einer ‚organischen Geschichte des Jazz' aus (vgl. DeVeaux 1997, 5 ff.), um Bebop direkt mit den afroamerikanischen Wurzeln des Jazz zu verknüpfen und Parker somit die ‚black power' in den Mund zu legen: „The saxophone cried of love, rage and black power. The elements heard in black music since the first rural bluesmen had drifted to the urban ghettos had been contained and contemporized" (zit. nach Ostendorf 1985, 526).
1987 interpretieren A. und A. Baraka (L. Jones) Bebop als Stilrichtung und Haltung, die dem Bewußtsein einer bevorstehenden Revolution (der Schwarzen gegen die Weißen) entsprang (*The Music: Reflections on Jazz and Blues*, New York 1987; vgl. DeVeaux 1997, 22). Mag auch die Überlieferung eine Legende sein, Bebop sei das Ergebnis einer intendierten Steigerung der harmonischen Komplexität, um dadurch weiße Solisten aus dem Zusammenspiel auszugrenzen, so ist doch diese Darstellung für das Verständnis von Bebop und die Identifikation späterer Literaten mit der neuen Jazz-Strömung entscheidend. So wird zum einen die Meinung vertreten, daß „Bebop does represent a development of African-American cultural nationalism which identifies the evolution of a popular performance style towards a more sophisticated or ‚serious' artform as a social and political statement" (L. Thomas, *The Bop Aesthetic and Black Intellectual Tradition*, in: *The Bebop Revolution in Words and Music*, loc. cit., 117). Zum anderen scheint Bebop als Inbegriff einer typisch amerikanischen Subkultur auf und wird somit sowohl als Revolte gegen den mit der Macht der Weißen identifizierten kommerziellen Musikmarkt

als auch ganz allgemein als Gegenkultur zur etablierten nordamerikanischen Kultur auslegbar.
Von hier aus erklärt sich das selbstgewählte Vorbild des Bebop für die Dichter der beat generation, vor allem J. Kerouac und A. Ginsbourg. Der prägende Einfluß des Bebop auf ihr Schreiben und Denken, den die Autoren der „bop prosody" stets betonen, wird von ihnen selbst vor allem metaphorisch aus dem Atmen und Phrasieren des Bebop-Improvisators abgeleitet:

Kerouac, Interview (*Paris Review* Nr. 43, Sommer 1968): Yes, jazz and bop, in the sense of a, say, a tenor man drawing a breath and blowing a phrase on his saxophone, till he runs out of breath, and when he does, his sentence, his statement's been made... that's how I therefore separate my sentences, as breath separations of the mind (zit. nach Ostendorf 1985, 510).

(6) Seit den 1950er Jahren wird Bebop in der Geschichtsschreibung des Jazz als STILBEZEICHNUNG verwendet. Als Überbegriff für eine neue Art der Komposition und Improvisation sowie des Zusammenspiels innerhalb der Jazz-Band hatte schon M. Schillinger im Februar 1946 den Terminus Bebop verstanden (zit. oben, (2) u. (3)). 1949 erschien über die neue Stilrichtung des Jazz mit L. Feathers *Inside Beb-Bop* eine erste umfassende Monographie, die 1977, jetzt allerdings unter dem Titel *Inside Jazz*, neu veröffentlicht wurde. Feather berichtet in der *Introd. to the New Edition*, daß die Änderung des Titels (durch den Verleger) von der „supposedly pejorative significance of this much maligned term [Bebop]" herrühre (o. S.).
Seit Beginn der 1950er Jahre widmen Jazzmonographien der als Bebop bezeichneten Stilrichtung eigene, umfassende Kapitel. Bebop, nicht zuletzt durch die Befürworter innerhalb der Auseinandersetzung seit 1946 in das organisch vorgestellte Traditionsnetz des Jazz eingewoben, ist als Stilbezeichnung integraler Bestandteil der Jazzgeschichte (vgl. B. Ulanov, *The Story of Jazz in America*, New York 1952; *Eddie Condon's Treasury of Jazz*, New York 1956; W. Woodward, *Jazz Americana*, Los Angeles 1956; *Concerning Jazz*, hg. von S. Traill, London 1958; C. Bohlaender, *Jazz. Gesch. u. Rhythmus*, Mainz 1960; L. Malson, *Histoire du jazz moderne*, Paris 1961; A. M. Dauer, *Jazz, die magische Musik. Ein Leitfaden*, Bremen 1961).

Lit.: L. FEATHER, Inside Be-bop, New York 1949, als Inside Jazz, New York 1977; P. TAMONY, Bop – The Word, Jazz: A Quarterly, Spring 1959; B. OSTENDORF, Bebop u. d. Beat Generation: Avantgarden oder Subkulturen?, Amerikastudien/American Studies XXX, 1985; TH. OWENS, Bebop. The Music and its Players, New York 1985; B. GENDRON, A Short Stay in the Sun: The Reception of Bebop, 1944–1950, in: The Bebop Revolution in Words and Music, hg. von D. Oliphant, Austin, Texas 1995; W. KNAUER, Art. Jazz, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996; SC. DEVEAUX, The Birth of Bebop. A Social and Mus. History, Berkeley, Los Angeles u. London 1997.

Nils Grosch, Freiburg i. Br. 2001

Blues

angloamerikan. (belegt seit 1807), angeblich von W. Irving in die engl. Roman-Lit. eingeführtes Kürzel für blue devils, schlechte Laune, Schwermut; später auch zur Bezeichnung mus. Sachverhalte in zahlreichen Wortverbindungen.

1) Der vom Singular blue devil – eine idiomatische Prägung für „unheilvoller Dämon" – geformte Plural (the) blue devils, der in der Regel mit Artikel auftritt, steht bildhaft für „Niedergeschlagenheit". Er bezeichnet also eine negativ bestimmte psychische Disposition, und dies in der ganzen Breite des Bedeutungsspektrums von „flüchtiger schlechter Laune" bis zu „manischer Depression". Der Wortgebrauch läßt sich im Engl. seit 1781 belegen (*Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 305). Abgeleitet sind weitere Wendungen, so etwa das Verb to blue-devil und das Adjektiv blue-devilish (ibid.).

Weekly Dispatch (1880): He got discontented and had fits of blue devils (zit. nach *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 305).

Für (the) blue devils findet im amerikan. Engl. auch das – ebenfalls durchweg mit Artikel gebräuchliche – pluralische Kürzel (the) blues Verwendung, das angeblich auf den Amerikaner W. Irving mit seinen 1807–08 unter dem Titel *Salmagundi* veröffentlichten Essays zurückgeht. Das Kürzel läßt sich im weiteren 19. Jh. zwar nicht häufig, aber immerhin mehrfach nachweisen. In seinem Skopus kann es vor allem anhand der folgenden Synonyme verstanden werden (vgl. einschlägige Lexika): mournfulness, sad mood, melancholy mood, depressed mood, low spirits, despondency, fit of depression, hypochondriac melancholy, delirium tremens. So tritt es in Wendungen auf wie to get the blues („melancholisch werden"), to have the blues, to be in the blues („in gedrückter Stimmung sein"), fit of the blues („Anfall von Schwermut").

W. Irving, *Salmagundi* XV (New York 1807): My friend Launcelot concluded his harangue with a sigh, and as I saw he was still under the influence of a whole legion of the *blues*, and just on the point of sinking into one of his whimsical, and unreasonable fits of melancholy abstraction, I proposed a walk…
Haycraft (1873): One evening in winter he was walking out to relieve ennui and a heavy spirit, warmly clad, but as miserable as he could be – that is, completely in the *blues* (zit. nach *Dict. of Americanisms*, 146).

2) Wie schon zuvor (the) blue devils, so hat das Kürzel (the) blues an eines der zahlreichen semantischen Felder des Adjektivs blue anschließen können (und mag in seiner Prägung auch wohl assoziativ von ihm angeregt worden sein). Das im Engl. allenthalben verbreitete Feld faßt Stimmungshaftes mit negativer Färbung. In dieser Bedeutung läßt sich für blue eine Fülle von Belegen bereits seit dem 16. Jh. beibringen (vgl. *Oxford Engl. Dict.*, 943). Insbesondere in Wendungen wie to look blue („betreten sein") oder blue funk („Mordsschiß"), die zum Slang tendieren, zielt blue auf solche negativ gefärbten stimmungshaften Momente, synon. zu umschreiben mit (nach *Oxford Engl. Dict.*, loc. cit.): affected with fear, discomfort, anxiety; dismayed, perturbed, discomfited; depressed, miserable, low-spirited; extreme nervousness, tremulous dread.

I. (1) Aufkommen der Gattungsbezeichnung ‚Blues' im Umfeld der afroamerikan. Musik der 10er Jahre – (2) Schlagwortartige Verbreitung des Begriffs durch die Schallplatte – (3) Country und City Blues (4) Das Wort ‚blues' in frühen Blues-Texten – (5) Plural oder Singular? – (6) Hypothese einer euroamerikan. Begriffsprägung in mus. Bezeichnungsabsicht – (7) Afroamerikan. Verinnerlichung des Begriffs und nicht-schwarze Sicht des Phänomens.

II. (1) ‚Blues' als frühes, zugkräftiges Etikett zur Bezeichnung von Stücken und Bands innerhalb des Jazz – (2) Blues als Gattung der afroamerikan. Musik findet ihren Niederschlag in Kompos. der europ. geprägten Musiktradition und (3) wird Gesellschaftstanz – (4) ‚Blues' in Wortverbindungen zur Bezeichnung von mus. Derivaten: (a) ‚Rhythm & Blues' – (b) ‚Blues Rock' – (5) Wiss.-terminologische Rezeption: (a) ‚Blue Tonality' bzw. ‚Blues-Tonalität', ‚Blue Notes' – (b) ‚Blues-Stimmenablauf', ‚Blues-Formel'.

I. Der zeitliche und geographische Rahmen sowie die Umstände der Übertragung des umgangssprachl. Wortes blues auf eine Gattung der afroamerikan. Musik als Bezeichnungsetikett entziehen sich der exakten Klärung.

(1) Belegt werden kann jedoch das Aufkommen der Gattungsbezeichnung ‚Blues' im Umfeld der afroamerikan. Musik der 10er Jahre. Das Wort ist in mus. Bezeichnungsfunktion erstmals 1912 dokumentiert. In diesem Jahr erscheint es gleich dreimal als Titel in Notendrucken. Veröff. werden im März der *Dallas Blues* von Hart A. Wand, im August der *Baby Seals' Blues* von Arthur Seals und im September *The Memphis Blues* von William Christopher Handy. Seither sind Notendrucke mit Blues-Kompos. etwas Alltägliches.
Die sich drängenden Erstbelege lassen vermuten, daß auch schon einige Zeit zuvor das Wort blues in mus. Bedeutung Verwendung gefunden hat (frühestens um oder nach 1900). Auffällig ist aber, daß es sich noch 1912 um eine keineswegs übliche, eher um eine extravagante Benennung handelt. So berichtet M. W. Stearns über Count Basie, geboren 1904 in New Jersey, und Jimmy Rushing, geboren 1903 in Oklahoma:

The Story of Jazz: Count Basie, who played piano in New York City in 1925, told me that he does not remember hearing this use of the phrase until he arrived in Oklahoma City in 1926, when he met the vocalist Jimmy Rushing, who had been taught by an uncle from the deep South around 1915 that ‚the blues means twelve bars' (106).

Jelly Roll Morton, geboren 1885 in Louisiana, behauptet (Lomax passim), er habe bereits um 1901/02 Blues komponiert. Die Zeitangabe dürfte stimmen, doch fragt es sich, wie er solche Kompos. damals benannt hat. Immerhin setzt Morton seine Blues erst viel später gedruckt und damit dokumentarisch in Umlauf. Der *Jelly Roll Blues*, sein frühester Blues-Druck, erscheint 1915.
Handy berichtet ausführlich über die Motive, von denen er sich 1912 beim Druck seines Blues leiten läßt, sowie über die Begleitumstände der Drucklegung:

Father of the Blues: I needed a commercial outlet for my tune. That's where the misery began. Every reputable American publisher of popular music gave the *Memphis Blues* the go-by. The twelve-bar strains, where three should be sixteen, to them, lacked completeness. It's amusing to think about that now, but in those days when I was featuring their hits and comparing them with my own work, I felt that someone was overlooking a good bet. At any rate, in the late summer of 1912 I decided that I wanted to publish the *Memphis Blues* (106).

Der Bericht illustriert die Unkenntnis der Sache bei denen, die nicht zur Black Community gehören. Er beleuchtet aber auch Marktmechanismen, wie nämlich der steigende Bekanntheitsgrad der Musik eine Nachfrage erzeugt, die ihrerseits zu gesteigerter Marktpräsenz führt und dabei die Verbreitung im Notendruck nach sich zieht. Hier be-

darf es eines Identifizierbarkeit sichernden Etiketts, da ein namenloses Produkt schon distributionstechnisch Schwierigkeiten verursacht.
So dürfte es sich bei den Erstbelegen um die frühen Zeichen einer Tendenz handeln: immerhin einer Tendenz, wenn gleich drei Kompos. von drei verschiedenen Musikern erscheinen; doch nur um die frühen Zeichen, wenn noch Jahre später profilierte afroamerikan. Musiker von der Benennung nichts gehört haben. In jedem Fall signalisieren die Vorgänge den Ausbruch einer archaisch getränkten Musik aus dem Dunkel ihrer Anonymität und das Eindringen dieser Musik in die von Weißen verwaltete Welt.

*

Exkurs: Pointiert läßt sich der originäre Blues definieren als eine „Klage, die nicht traurig ist" (Dauer, *Jazz – die magische Musik*, 33). Frei von Sentimentalität oder quietistischer Wehleidigkeit thematisiert er das ganze Spektrum afroamerikan. Alltagserfahrungen, um sie zu bewältigen. Obgleich er sie in der Ich-Form thematisiert, sind dies keine Individualerlebnisse von ausschließlich biographischer Bedeutung, sondern Erfahrungen, die potentiell die Erfahrungen eines jeden sind. Darum kann der Blues heiter, aggressiv, verspielt, sachlich und wohl auch traurig sein, traurig und damit „blue" aber niemals in seiner Totalität:
Leadbelly, *Grasshoppers In My Pillow* (27.X.1944), Schlußstrophe: I got grasshoppers in my pillow, babey, Hoo! / I got crickets all in my meal. / I got grasshoppers in my pillow, mambo, / I got crickets all in my meal. / I got tacks 'n my shoes, mama, / an' they'r' s(t)ick'n' in my heel (Capitol A 40038, Transkription nach Dauer, *Der Jazz*, 158).
Der Blues als eine von Schwermut freie Klage bezieht seine spezifischen Eigenarten aus der Retention afrikan. Traditionen – mit der Konsequenz, daß er sich dem unmittelbaren, „naiven" Verständnis der Weißen entzieht. Er gehört „zu einer Kunstgattung... die die Sklaven vor Jahrhunderten aus Afrika mitbrachten: die Verspottungs- und Anprangerungsgesänge. Sie werden in Afrika und Amerika benutzt, um soziale Auseinandersetzungen zu bestreiten, Veränderungen zu erzwingen, Anerkennung und Ansehen zu erringen, um geistige Mächte und Feinde zu beschwören und zu bannen" (Dauer, *Jazz – die magische Musik*, 51f.).

*

(2) Seit 1920 kommt es zu einer SCHLAGWORTARTIGEN VERBREITUNG DES BEGRIFFS DURCH DIE SCHALLPLATTE. Mit dem *Crazy Blues* von Perry Bradford, den Mamie Smith am 10.VIII.1920 aufnimmt (Okeh 4169), erscheint ‚Blues' zum ersten Mal im Titel einer an den Blues angelehnten Gesangsschallplatte. Sein überwältigender Erfolg – im ersten Monat werden rund 75000 Exemplare verkauft – führt zu einer nun nicht mehr abreißenden Fülle von Blues-Schallplatten, besonders ab 1923. Werden mit solchen Produkten auch vor allem schwarze Käuferschichten angesprochen, indem sie gezielt und expressis verbis als sog. Race Records auf eigenen Marken wie *Okeh*, *Columbia*, *Paramount* und *Victor* auf den Markt kommen, so muß die Fixierung und Verbreitung des Blues auf der Schallplatte doch als eine wesentliche Voraussetzung für seine (schließlich weltweite) Rezeption und die zunehmende Kenntnis seiner Etikettierung gewertet werden. (Bezeichnenderweise korrespondieren diese Vorgänge der Ausbreitung des Jazz als der andern großen amerikan. Black Music, denn die 20er Jahre sind sogar literarisch – 1922 durch F. S. Fitzgerald – als *Jazz Age* bekannt geworden. Die Schallplatte indiziert auch dies, denn 1921 nehmen erstmals Afroamerikaner Jazz auf, und die Produktion von Schallplatten nimmt ein größeres Ausmaß ebenfalls 1923 und boomartige Züge gegen 1925 an.)

(3) Die Geschichte des Blues zu fassen, also Prozesse und Felder zu diagnostizieren, bereitet Schwierigkeiten. Möglicherweise älter als der (in seinem Alter ebensowenig präzis bestimmbare) Jazz, verlieren sich seine Spuren im 19.Jh. Das, was in den 20er Jahren die Schallplatte festhält, ist durchweg städtisch domestiziert, während sich daneben ein – auf der Platte völlig unterrepräsentiertes und in zahlreichen Aspekten gar nicht erfaßtes – Reservoir ländlicher, geographisch unterscheidbarer Traditionen behauptet. Als die Verschiedenartigkeit der Blues-Versionen in den 40er Jahren erstmals voll erkennbar wird, kommt es zu dem Versuch, die Differenzen anhand des bekannten Dreischritt-Modells von Entwicklung, Höhepunkt und Verfall historisch zu deuten: als ‚preclassic' bzw. ‚archaic', als ‚classic' bzw. als ‚City Blues' und als ‚postclassic' bzw. ‚decadent' (R. Blesh 1946). Doch haben das ländliche Blues-Kontinuum sowie die Erkenntnis der episodenhaften Verflechtung des sog. klassischen Blues mit der städtischen Musik Jazz und die Entdeckung der eigengesetzlichen Weiterentwicklung ländlicher Traditionen in den Großstädten zu einer terminologischen Revision geführt, bei der die Vokabel „klassisch" allenthalben getilgt worden ist. Statt dessen hat sich die lokal orientierte Unterscheidung von COUNTRY UND CITY BLUES (S.B.Charters 1959), für die späteren städtischen, vermeintlich dekadenten Blues-Versionen aber die positive Kennzeichnung Urban Blues (Ch.Keil 1966) eingebürgert. Eine funktionsorientierte Differenzierung, die sich weitgehend mit der in Country und City Blues deckt, spricht dagegen von Downhome und Vaudeville Blues (J.T.Titon 1977). Der Country Blues ist vergleichsweise statisch, denn er bewahrt bis in die 60er/70er Jahre starke archaische Reste – ein Sachverhalt, der daraus resultiert, daß die Träger dieser Musik (wie auch ihr Publikum) vielfach immer noch schwach alphabetisiert und von geringer Mobilität sind. Der City Blues ist die Kabarett-Version des Blues, obgleich es sich bei ihm um die überlieferungstechnisch älteste Blues-Schicht handelt. Die Geschichte des Country Blues beginnt in ihrer Schallplatten-Dokumentation erst 1926; seine urbanisierten Transformationen, die sich seit den 40er Jahren bemerkbar machen, lassen sich als Urban Blues bezeichnen.
„Noch bevor diese Musikformen in der Öffentlichkeit (als Blues) bekannt wurden, müssen sie bereits zweierlei Einflüsse genommen haben: a) auf jene Instrumentalmusik (der gleichen – oder nahezu gleichen – Bevölkerung), die dann als Jazz bekannt wurde, b) auf einige Angehörige der schwarzen ‚Bildungsschicht', die nach Formen für das städtische Amüsiermilieu suchten, d.i. für Kabaretts, Variétés, Music Halls, Blasorchester der Unterhaltungssparte. Dort hat die erste Blues-Verwertung eingesetzt, ehe das Genre noch einen Namen hatte" (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 4.X.1979).

(4) Das Gros der frühen Blues-Texte kennt das Wort blues – wiewohl stereotyp in den Titeln verwendet – als Textbestandteil nicht; der Country Blues ist darin sogar zurückhaltend bis zur Selbstverleugnung. Wenn DAS WORT ‚BLUES' IN FRÜHEN BLUES-TEXTEN dennoch einmal auftritt, dann vorzugsweise gegen Ende der Strophensumme eines Blues. Der unterschiedliche Befund in den beiden

Blues-Versionen mag sich so erklären, daß der seit 1920 auf der Schallplatte dokumentierte City Blues, der ja primär für ein städtisches Publikum berechnet ist, sich von weißen, kommerziell orientierten und gesteuerten Schallplattenges. Filterungen und Verfremdungen gefallen lassen muß – mit der häufigeren Verwendung des Wortes blues als Spiegel solcher Eingriffe. (Für die mehr als 150 Platten, die Bessie Smith aufgenommen hat, sind ihr nahezu alle Blues-Texte vorgeschrieben worden.)

„Das Wort Blues ist von Anfang an Bestandteil des Kabarett- und City Blues, es ist ja eine Art Markenzeichen für die Konsumenten (das ist die städtische Elite und die Anpassungsschicht); inwieweit es in den ersten Downhome Blues Verwendung findet, muß noch untersucht werden; in der Periode der Vermarktung des Country Blues taucht es zunächst spärlich, dann häufiger auf: grundsätzlich als Titelwort, danach aber auch im Innern des Texts. Im Urbanen Blues ist es bereits fester Bestandteil des Jargons. Sehr frühzeitig tauchen in dieser Umgebung die ersten Personifikationen des Blues auf, er wird angesprochen, man macht Konversation mit ihm. Anders verläuft die Verwendung des Wortes blue als Stimmungskategorie: hier sind die Schwarzen zögernder..." (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 4.X.1979).

Blind Lemon Jefferson, *Long Lonesome Blues* (ca. 1926), Schlußstrophe: I got up this mornin', / these blues all 'round my bed. / I got up this morning, / these blues all 'round my bed. / Couldn't eat my breakfast, / and there's blues all in my bread (Paramount 12354, Transkription nach Titon 117).

(5) Indem das umgangssprachl. Wort blues – eine Plural-Wendung – zur mus. Gattungsbezeichnung herangezogen wird, wird der PLURAL zum SINGULAR umgedeutet, und zwar für den einzelnen Blues wie für den Blues als Gattung. Daher kann nun auch der Plural blueses auftreten (so nach Ferris 48 u. 83). Dies schlägt wiederum auf die Umgangssprache zurück, denn im amerikan. Gegenwartsengl. ist die Tendenz zu beobachten, blues pluralisch und singularisch nebeneinander zu verwenden (Wentworth u. Flexner, 1960; *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 1972). Diese Tendenz wird in eben dem Maß begünstigt, wie das etymol. Erinnerungsvermögen und damit die Erinnerung an den wortgesch. Zusammenhang mit (the) blue devils schwindet.

(6) Über den Personenkreis, der das bislang namenlose Genre afroamerikan. Musik mit dem umgangssprachl. Wort blues benennt, scheint es keine konkreten Hinweise zu geben. Doch ist anzunehmen, daß er im euroamerikan. Milieu der Blues-Verwerter zu suchen ist. Aus folgenden Gründen scheint die HYPOTHESE EINER EUROAMERIKAN. BEGRIFFSPRÄGUNG vertretbar:

1) Indirekte Zeugnisse von Afroamerikanern sprechen für diese Vermutung. So läßt sich neben den Auskünften von Basie und Rushing eine (allerdings undatierte) Äußerung über den Blues von Harrison Barnes anführen, einem 1889 auf einer Plantage in Louisiana geborenen Musiker, der 1907 nach New Orleans kommt:

They was slow tunes, unhappy. They was what they call blues now, only they called them ditties in them days (Angaben und Zitat nach Charters 33; das unkonturierte Wort ditty steht im Englischen für „Liedchen" jeder Art [vgl. *Terminorum musicae index*]).

2) Hören, das immer intentionales Hören ist und darum Interpretieren apriorisch einschließt, drängt bei fremdartiger Musik durchweg auf Benennung. (Das Selbstverständliche braucht nicht benannt zu werden.) ‚Blues' ist aber die benennende Interpretation von Fremdartigem, denn die Assoziation „Schwermut" ergibt sich nur aus einem nicht-schwarzen Blickwinkel. Für eine solche Deutung sind vor allem die dem weißen Ohr nicht vertrauten afroamerikan. Tonalitätsstrukturen verantwortlich – vergleichbar der naiven Koinzidenz von Moll und Traurigkeit –, die der Mitleidskomplex eines amerikan.-historischen Bewußtseins „intuitiv" in die „richtige" Richtung rückt.

E. Ansermet, *Sur un orchestre nègre* (*La revue romande* III, 15.X.1919): Les *Blues*, c'est ce qui se passe quand le nègre a l'ennui, quand il est loin de son *home*, ou de sa *Mammy*, ou de son *Sweet heart*. Il pense alors à un motif ou à un rythme de sa prédilection, et il prend son trombone, ou son violon, ou son banjo, ou sa clarinette, ou son tambour, ou bien il chante, ou tout simplement, il danse. Et sur le motif qu'il s'est donné il épuise toute sa fantaisie. Cela fait passer son ennui. C'est le *Blues*, „ces grands trous bleus que font méchamment les oiseaux" (13).

(7) Der Hypothese einer Fremdbenennung, der Namensgebung durch Weiße, steht entgegen, daß seit den 40er Jahren durchaus auch Afroamerikaner das Wort blues als genuin afroamerikan. ansehen und sich zu seiner mus. Deutungsfunktion bekennen, es also zu einer AFROAMERIKAN. VERINNERLICHUNG DES BEGRIFFS kommt. Doch tritt dies eben erst spät in Erscheinung, und zwar als ein Bewußtseinsprodukt des verstädterten und sophistizierten Negers, jedenfalls als ein in der archaischen Welt der Black Community unbekanntes Phänomen. „Daß die Schwarzen später diesen Begriff übernommen und verinnerlicht haben, so daß sie heute davon überzeugt sind, er stamme von ihnen selbst, ist ein allgemein bekannter Vorgang, der in ihrer Sozial- und Kulturgeschichte täglich vorkommt. Außerdem ist das nicht für sie spezifisch, es ist eine menschliche Universalie. Es gehört zum Grundrepertoire des Verhaltenskodex' zwischen Beherrschten und Herrschenden" (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 10.V.1979).

Die afroamerikan. Reklamation des Etiketts ‚Blues' wird auch dadurch verständlich, daß Ausbreitung, wachsender Bekanntheitsgrad und globale Wertschätzung der Musik zur Hypostase führen: „Blues" wird gleichgesetzt mit „schwarz", und „schwarz" ist eine Wertmarke im Sinne des Slogans *Black Is Beautiful* (seit Ende der 60er Jahre). Die in dieser Weise austauschbaren Begriffe lassen das Etikett ‚Blues' zum Überbegriff avancieren, zur ästhetischen Identitätschiffre des schwarzen Amerikaners. Einige Schlaglichter mögen das verdeutlichen:

Die afroamerikan. Blues-Sängerin Alberta Hunter, geboren 1897 in Tennessee, äußert sich dazu – emphatisch und mystifizierend – als unmittelbar Betroffene:

The blues? Why the blues are a part of me? To me, the blues are – well, almost religious. They're like a chant. The blues are like spirituals, almost sacred. When we sing blues, we're singin' out our hearts, we're singin' out our feelings. Maybe we're hurt and just can't answer back, then we sing or maybe even hum the blues. Yes, to us, the blues are sacred (nach *Hear Me Talkin' to Ya*, 246f.).

Der afroamerikan. Theologe J. H. Cone stilisiert das mit ‚Blues' Bezeichnete, indem er „Blues" und „Wahrheit" in eins setzt:

The Spirituals and the Blues: The blues are true because they combine art and life, poetry and experience, the symbolic and the real (114f.).

Der von der Black-Nationalism-Idee inspirierte afroamerik. Literat L. Jones (alias Ameer Baraka) überzeichnet den Blues als „expression of a whole culture" (148), ja sogar als „a kind of ethno-historic rite" (ibid.). Darum sind für ihn die nordamerikan. Neger die *Blues People* (so der Titel seiner gleichnamigen Monographie über *Negro Music in White America*). Er erläutert diesen Ansatz u.a. folgendermaßen:

Ragtime, dixieland, jazz, are all American terms. When they are mentioned anywhere in the world, they relate to America and an American experience. But the term *blues* relates directly to the Negro, and his *personal* involvement in America. And even though ragtime, dixieland, and jazz are all dependent upon blues for their existence in any degree of authenticity, the terms themselves relate to a broader reference than blues. *Blues* means a Negro experience, it is the one music the Negro made that could not be transferred into a more general significance than the one the Negro gave it initially (93f.).

Repräsentativ für die NICHT-SCHWARZE SICHT DES PHÄNOMENS aus einem nicht-amerikan., verfremdenden Blickwinkel dürften Äußerungen des engl. Soziologen F. Newton sein, wenn er über die Verwandtschaftsbeziehungen des Blues zum Jazz als der bekannteren Black Music bemerkt:

The Jazz Scene: The blues is not a style or phase of jazz, but a permanent substratum of all styles; not the whole of jazz, but its heart (95).

Aus einem ähnlichen Blickwinkel kommt der Schweizer Dirigent E. Ansermet zu einer Art Apotheose:

op. cit.: Peut-être verrons-nous apparaître un de ces jours le Glinka de la musique nègre. Mais j'incline à penser que c'est dans les *Blues* que le génie de la race se manifeste avec le plus de force (13).

II. Außerhalb seines ursprünglichen Geltungsrahmens (zur Bezeichnung des wichtigsten Genres afroamerikan. Musik) tritt das Wort blues in vielerlei Zusammenhängen seit den späten 10er Jahren, insbes. aber seit Beginn der 20er Jahre auf. Auf diese Weise schlägt sich terminologisch die Rezeption der Musik Blues als Reflex ihrer Ausbreitung nieder.

(1) Als ZUGKRÄFTIGES ETIKETT ZUR BEZEICHNUNG VON STÜCKEN UND BANDS findet sich ‚Blues' erstmals im Jazz, und dies bemerkenswerterweise gleich auf einer der beiden ersten Schallplatten der Jazzgesch. Eins der beiden Stücke, die Anfang 1917 die euroamerikan. *Original Dixieland Jass Band* einspielt, trägt den Titel *Livery Stable Blues*. Die nun einsetzende Produktion von Jazzplatten zeigt, daß es es sich bei Stücken mit Blues-Titeln keineswegs um Zufälle handelt, daß sie vielmehr zum festen Repertoire des schwarz-weißen Akkulturationsphänomens Jazz zählen. Unter den rund 950 Kompos., die Duke Ellington 1923–73 durch Copyright schützen läßt, haben 76 das Wort blues o.ä. als Titelbestandteil. Der Sache nach sind im Jazz Stücke mit Blues-Titeln instrumentalisierte Blues-Derivate.
In der Benennung von Jazzstücken begegnet das Wort blues während der gesamten Jazzgesch. – gehäuft bis zu Beginn der 30er Jahre, äußerst selten dagegen seit Anfang der 60er Jahre. Dieser Befund ist als Hinweis auf die unterschiedliche historische Prägekraft afroamerikan. Musik im Medium des Blues zu verstehen.
Außer bei Jazzstücken treten die Worte blues/blue auch als Bestandteil von Bandnamen auf, allerdings nahezu ausschließlich in den 20er Jahren, doch wiederum nicht vor 1920. Hier sind besonders die folgenden Ensembles zu nennen: *Lovie Austin's Blues Serenaders, Clarence Williams' Blue Five, Jimmie's Blue Melody Boys, The Blue Rhythm Band, Walter Page's Original Blue Devils.*

(2) Das solistische Strophenlied Blues, eine modellgebundene Stegreifdichtung und -kompos., verweist in seinen Traditionen auf den afrikan. Kontinent. Der Blues lehnt sich eng an die eigentümlich mus. Sprache des afrikan. geprägten amerikan. Negerengl. an: in der am Shout-Ideal orientierten, vehementen, instabilen Intonation; in der vom Sprachduktus geprägten Zeilen- bzw. Phrasenmelodik; in der Parallelität von sprachlich-gedanklicher Logik und mus. Strukturierung. Diese Parallelität gehorcht dem afrikan. Call-and-Response-Prinzip: Ein Sachverhalt wird formuliert (Statement bzw. Call, Textzeilen 1–2, Reim a b, Zeilenenden weiblich/männlich, mus. A, 4 Takte); es folgt eine unveränderte oder leicht modifizierte Wiederholung als Bestätigung (Statement...); eine Begründung oder Pointe schließt sich an und rundet die Strophe (Response, Textzeilen 5–6 bzw. 3–4, Reim c b, Zeilenenden weiblich/männlich, mus. B, 4 Takte):

Willie „61" Blackwell, *Four O'Clock Flower Blues* (1942), 1. Strophe: Four o'clock flowers bloom out in the mornin', / and close in the afternoon. / Four o'clock flowers bloom out in the mornin', / and close in the afternoon: / Well, well, they are only summer-beauties, / hoo, hoo, Lord, boys, so as my little baby June (Library of Congress AFS L59–B4).

Bei der stärkeren Durchdringung der afroamerikan. Musik mit Tonalitätselementen europ. Provenienz wird der ursprünglich lineare Blues im Sinne der Funktionsharmonik umgedeutet und akkordlich verklanglicht. Das Ergebnis ist ein formelhaftes Harmoniesubstrat, das häufig mit dem Blues schlechthin gleichgesetzt wird.
Die Faszination, die Nordamerikas Black Music – aus wechselnden Motiven – auf Komponisten der europ. Musiktradition ausübt, zielt vor allem und unterschiedslos auf Jazz und Blues. Ausgesprochene Blues-Begeisterung, die ihren Niederschlag in KOMPOS. DER EUROP. GEPRÄGTEN MUSIKTRADITION findet, ist seit den 20er Jahren, in nennenswertem Umfang aber nur in diesem Jahrzehnt, zu registrieren. Hauptsächlich die folgenden Kompos. aus den 20er Jahren weisen im Titel das Etikett ‚Blues' auf: G. Gershwin, *Rhapsody in Blue* (orchestriert v. F. Grofé, 1924); L. Gruenberg, *Jazzberries*, II. Satz: *Blues* (für Klavier, 1925); A. Honegger, *Praeludium et Blues* (für Harfenquartett, 1925); A. Copland, *Two Blues* (für Klavier, 1926); M. Ravel, *Sonate pour violon et piano*, II. Satz: *Blues* (1923 bis 1927); C. Lambert, *Elegiac Blues* (für kleines Orchester oder Klavier, 1928); A. Tansman, *Sonate transatlantique*, II. Satz: *Spiritual et Blues* (für Klavier, 1930).
Bei den Kompos., die sich in ihren Titeln auf den Blues berufen, handelt es sich ausnahmslos um Instrumentalmusik. Ein Spezifikum der europ. Musikgesch., sich in einem fortschreitenden Instrumentalisierungsprozeß von Sprachabhängigkeiten zu befreien, mag erklären, daß den Komponisten das Andersartige einer strikt sprachabhängigen Musik offensichtlich verborgen geblieben ist.

(3) Die internationale Blues-Modewelle nach dem Ersten Weltkrieg hat einen ‚Blues' genannten GESELLSCHAFTSTANZ hervorgebracht. Trotz der generellen Tanzbarkeit des Jazz und der afroamerikan. Musik wird auf den authentischen (gesungenen) Blues nicht getanzt. Dies stünde im Widerspruch zu seiner gattungsmäßigen Bestimmung. So ist denn auch der ‚Blues' genannte Tanz die künstliche Schöpfung eines Europäers: Der Engländer A. Moore entwirft 1923 für eine Musik im langsamen „Blues"-Tempo (i. e. im extrem langsamen Foxtrott-Tempo) eine Choreographie, die 1929 in London auf der sog. Great Conference der Tanzlehrer-Gesellschaften ihre Standardisierung erfährt.

(4) Der Rezeptionsvorgang schlägt sich auch in Blues-Derivaten nieder, zu deren Benennung sich entsprechende WORTVERBINDUNGEN angeboten haben.

(a) Unter den Derivaten ist besonders der zum Trivialen tendierende, tanzanregende ‚RHYTHM & BLUES' (‚R & B') hervorzuheben. Er breitet sich um 1940 aus und findet sein Publikum im afroamerikan. Milieu der Städte. Die so bezeichnete Musik hat ihre Kennmarke 1949 durch den euroamerikan. Journalisten P. Ackerman in der Zs. *The Billboard* erhalten. ‚Rhythm & Blues' ist terminologisch die Kombination des zeitlichen Ordnungsprinzips in der Musik als (primärer) Hinweis auf Tanzbarkeit und der Gattung Blues als (sekundärer) genetischer und adressatenbezogener Hinweis.

(b) Die breite Auffächerung des Rockidioms seit den späten 60er Jahren – der ‚Rhythm & Blues' ist in der historischen Kette, die zur Rockmusik führt, das vielleicht wichtigste Basiselement – hat bei Musikern, Ökonomen, Journalisten und Rezipienten dazu geführt, in einer Wortverbindung mit dem Dachbegriff ‚Rock' die jeweils hervorstechenden Tendenzen zu kennzeichnen. Neben ‚Jazz Rock', ‚Folk Rock', ‚Classic Rock' oder ‚Hard Rock' hat sich auf diese Weise auch das Etikett ‚BLUES ROCK' eingebürgert. Dem ‚Blues Rock' verpflichtete Ensembles machen das vielfach in ihren Namen kenntlich, so u. a. *Alexis Corner's Blues Incorporated, The Blues Project* und *Bluesbreakers*.

(5) Die Geschichte des Blues – der praktische Umgang mit ihm, sein Konsum und die wiss. Auseinandersetzung mit dieser Musik – führt zu einer Reihe von Begriffen, die die Worte blues/blue als Bestandteil aufweisen, d. h. die Blues-Gesch. zieht auch eine WISS.-TERMINOLOGISCHE REZEPTION nach sich.

(a) Die weder mit afrikan. noch mit europ. Maßstäben meßbare, sondern nur auf dem Hintergrund von Akkulturationsprozessen begreifbare Tonalität der afroamerikan. Musik (wie großenteils auch des Jazz) hat im Blues als pars pro toto ihr repräsentatives Demonstrationsobjekt. Dies ist der Grund für die seit M. W. Stearns (1956) übliche Wendung ‚BLUE TONALITY', die die Eigentümlichkeiten der afroamerikan. Tonalität terminologisch faßt. A. M. Dauer hat das Phänomen bereits früher erkannt, analysiert und terminologisch mit ‚BLUES-TONALITÄT' fixiert (*Der Jazz*, als Ms. schon 1953, Ergebnisse erstmals 1957 publ. in *Knaurs Jazzlexikon*).
Die im Engl. seit W. Sargeant (1938) ‚Blues Scale' genannte Materialtonleiter weist als charakteristische Intervalle „neutral" intonierte Terzen und Septimen auf – „neutral" die Bezeichnung der zwischen Klein- und Großintervallen angesiedelten Intonationsnuancen durch E. M. von Hornbostel (1913) –, die ‚BLUE NOTES' genannt werden. Diese „neutralen" Intonationen der im Blues für jedermann faßbaren afroamerikan. Intervallstrukturen verbinden sich assoziativ mit den Schwermut-Interpretationen derer, die auch in ihren mus. Traditionen nicht zur Black Community gehören. Die Wortprägung ‚Blue Notes' ist zum ersten Mal 1919 im Journalismus dokumentarisch belegt (*Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 302), während die Entdeckung des Phänomens sogar ins 19. Jh. zurückreicht (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 4. X. 1979).

M. W. Stearns, *op. cit.*: Just about every kind of music associated with the American Negro has this rhythmic spark. It also has a second and perhaps just as important quality: the blue note and the blues scale, or to put them both together, blue tonality (7).

(b) Um die originären Gesetzmäßigkeiten der modellorientierten Musik sachadäquat zu bestimmen, hat Dauer den Terminus ‚BLUES-STIMMENABLAUF' eingeführt (*Der Jazz*, 73 f.; in Anlehnung an die Konstruktion ‚Einheitsablauf' von H. Besseler). Der Terminus versucht – auf der Grundlage intensiver Sachforschung – dem weitverbreiteten Mißverständnis zu begegnen, der Blues sei in seiner Essenz auf eine 12 Takte füllende Akkordfolge zu reduzieren. Die Akkordfolge ihrerseits wird von Dauer und seither im Dtsch. allgemein mit der Wendung ‚BLUES-FORMEL' begrifflich umschrieben (*op. cit.*, 72 f.). (In ihrer einfachsten Formulierung verteilt sie auf die einzelnen Takte folgende Tonstufen bzw. Akkorde: I I I I / IV IV I I / V IV I I.)
Das Modellhafte meint der Blues-Sänger T-Bone Walker, geboren 1909 in Texas, wenn er sagt:

You know, there's only one blues, though. That's the regular twelve-bar pattern and then you interpret over that. Just write new words or improvise different and you've got a new blues (zit. nach *Hear Me Talkin' to Ya*, 250).

Den Sog des panharmonischen, europ. Denkens – das den ‚Blues-Stimmenablauf' zu einer ‚Blues-Formel' schrumpfen läßt –, bezeugt indirekt der Blues-Sänger Big Bill Broonzy, geboren 1893 in Mississippi, der „alt" und „neu" folgendermaßen charakterisiert:

Big Bill Blues: When my song sounds good to me and for me to really sing the old blues that I learned in Mississippi I have to go back to my sound and not the right chords as the musicians have told me to make. They just don't work with the real blues… the blues didn't come out of no book and them real chords did… (88 f.)

Lit.: *Einschlägige Art. in*: The Oxford Engl. Dict., Bd. I, ed. J. A. H. MURRAY u. a., Oxford 1933; A Dict. of Americanisms on Hist. Principles, Bd. I, ed. M. M. MATHEWS, Chicago 1951; H. WENTWORTH u. ST. B. FLEXNER, Dict. of American Slang, New York (1960) [2]1975; E. PARTRIDGE, A Dict. of Slang and Unconventional Engl., Bd. I, London 1961; Webster's Third New International Dict. of the Engl. Language Unabridged, ed. PH. B. GOVE, London 1961; The Oxford Dict. of Engl. Etymol., ed. C. T. ONIONS u. a., Oxford 1966; A Suppl. to the Oxford Engl. Dict., Bd. I, ed. R. W. BURCHFIELD, Oxford 1972; Trésor de la langue franç. Dict. de la langue du XIX[e] et du XX[e] siècle (1789–1960), Bd. IV, ed. P. IMBS, Paris 1975, Art. bleu, bleue u. blues; W. IRVING, The Complete Works, Vol. VI, ed. B. J. Granger u. M. Hartzog, Boston 1977, 247; E. ANSERMET, Sur un orchestre nègre, in: La revue romande III (15. X. 1919), 10ff.; W. SARGEANT, Jazz – Hot and Hybrid, New York 1938; W. CHR. HANDY, Father of the Blues. An Autobiography, ed. A. Bontemps, New York 1941; R. BLESH, Shining Trumpets. A History of Jazz, New York 1946; A. LOMAX, Mister Jelly Roll. The Fortunes of J. R. Morton, New Orleans Creole and „Inventor

of Jazz", New York u. Toronto 1950; DERS., Big Bill Blues. William Broonzy's Story as Told to Y. Bruynoghe, London 1955; DERS., Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz by the Men Who Made It, ed. N. SHAPIRO u. N. HENTOFF, New York u. Toronto 1955; M. W. STEARNS, The Story of Jazz, New York 1956; ST. LONGSTREET u. A. M. DAUER, Knaurs Jazzlexikon, München u. Zürich 1957; A. M. DAUER, Der Jazz. Seine Ursprünge u. seine Entwicklung, Kassel u. Eisenach 1958 (im Ms. bereits 1953); DERS., Jazz – die magische Musik, Bremen 1961; DERS., Towards a Typology of the Vocal Blues Idiom, in: Jazzforschung XI (1979), Graz 1979, 9ff.; J. JAHN u. A. M. DAUER, Blues u. Work Songs, Ffm. u. Hbg 1964; S. B. CHARTERS, The Country Blues, New York 1959; F. NEWTON, The Jazz Scene, New York (London 1959) 1960; L. JONES, Blues People. Negro Music in White America, New York 1963; CH. KEIL, Urban Blues, Chicago u. London 1966; P. OLIVER, The Story of the Blues, London 1969; H. OSTER, Living Country Blues, Detroit 1969; J. H. CONE, The Spirituals and the Blues. An Interpretation, New York 1972; D. ELLINGTON, Music is my Mistress, Garden City 1973, 493ff.; H. GÜNTHER u. H. SCHÄFER, Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Gesch. d. Gesellschaftstanzes, Stuttgart ^{2}1975, 265ff.; R. S. GOLD, Jazz Talk, Indianapolis u. New York 1975; K. KUHNKE u.a., Gesch. d. Pop-Musik I (bis 1947), Lilienthal u. Bremen 1976; J. T. TITON, Early Downhome Blues. A Musical and Cultural Analysis, Urbana etc. 1977; J. HUNKEMÖLLER, Zur Terminologie afro-amerikan. Musik, in: Jazzforschung IX (1977), Graz 1978, 69ff.; W. FERRIS, Blues from the Delta, Garden City 1978; T. KNEIF, Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie u. Gesch., Reinbek 1978; Terminorum musicae index septem linguis redactus, ed. H. LEUCHTMANN u.a., Budapest etc. 1978, 149.

Biographische Angaben und Daten zu Schallplatten nach: J. CHILTON, Who's Who of Jazz. Storyville to Swing Street, Philadelphia etc. 1970; B. RUST, Jazz Records 1897–1942, 2 Bde, New Rochelle ^{4}1978; R. M. W. DIXON u. J. GOODRICH, Blues & Gospel Records 1902–1942, Hatch End 1963.

Die Monographie verdankt wichtige Informationen A. M. Dauer, die dieser dem Verf. in brieflichen Mitteilungen vom 10. V. 1979 und vom 4. X. 1979 gegeben hat.

Jürgen Hunkemöller, Schwäbisch Gmünd 1980

Bourdon

lat. burdo (belegt seit um 1240) und bordunus (seit um 1280); ital. bordone (seit frühem 14. Jh.); frz. bourdon (seit frühem 13. Jh.); niederl. bordoen (seit um 1285); engl. burdon (seit spätem 13. Jh.); span. bordon; dtsch. Bordun.

Der Ausdruck bourdon wird in seinen verschiedenen Wortformen (für die bourdon hier stellvertretend steht) im Mittelalter ursprünglich in der Bedeutung tiefer, brummender Ton gebraucht; von hier aus gewinnt er eine Reihe musikbezogener Bedeutungen, von denen eine jede trotz unterschiedlicher Akzentuierung und Weite das Moment des Tiefklingenden zum Ausdruck bringt.

I. Wird bourdon als Bezeichnung für einen Einzelton gebraucht, so ist, belegt seit dem späten 13. Jh., das Phänomen des HALTETONS angesprochen.

II. Ferner begegnet der Ausdruck auch als Bezeichnung für BORDUNVORRICHTUNGEN BEI INSTRUMENTEN bzw. für Klangkörper, die auf Grund ihres gleichmäßig tiefen Klanges als Bordun wirken (Bordunpfeife von Orgel und Sackpfeife, Bordunsaite der mittelalterlichen Viella und der Drehleier des 17./18. Jh.; große, tiefklingende Glocke).

III. Daneben erscheint bourdon seit dem 14. Jh. (1) als Bezeichnung für die TIEFE LAGE bei der Orgel und anderen Tasteninstrumenten, (2) seit dem 17. Jh. auch speziell als Benennung tiefklingender GEDACKTREGISTER der Orgel und (3) seit dem 16. Jh. als Bezeichnung für die TIEFSTE BZW. ZWEITTIEFSTE SAITE der Laute und die tiefste Saite einer Frühform der Viola da gamba.

IV. Geographisch an England gebunden, begegnet der Ausdruck seit dem späten 13. Jh. in der Bedeutung von CANTUSTRAGENDE TIEFSTIMME.

I. Tritt bourdon, nachweislich seit dem späten 13. Jh., als Bezeichnung für einen Einzelton auf, so benennt er das Phänomen des HALTETONS.
Schwerpunktmäßig in Italien ist das Wort bordone im Sinne einer Haltetonbegleitung zu einer Melodiestimme belegt. Dies geht aus dem Sprachgebrauch von bordone hervor, wie er am frühesten in der *Divina Commedia* (zw. 1311 u. 1321) von Dante zu belegen ist. Dante stellt das dem Dichter beim Eintritt in das irdische Paradies entgegenklingende Waldesrauschen und Vogelgezwitscher als ein Musizieren dar, bei dem die Melodiestimme von den Vögeln ausgeführt wird, während der bordone durch das Rauschen der Blätter entsteht; dem Gebrauch dieses Wortes muß hier, da das Blätterrauschen nicht durch eine Skala verschiedener Töne, sondern durch das Fortklingen eines Tones gekennzeichnet ist, die Vorstellung des gleichmäßigen Verharrens der Begleitung zugrundeliegen:

Ma con piena letizia l'ore prime/cantando, riceveamo intra le foglie,/che tenevan bordone alle sue rime... (Purgatorio XXVIII, 16–18, ed. Gmelin II, 330).

Charakteristisch für den Wortgebrauch von bordone im Sinne des Haltens ist die Verbindung mit der Vorstellung „tenere" („halten"); so auch in den folgenden Belegen:

Heinric van Aken, *Die Rose* (vor 1285): Daer was gehouden menich bordoen,/ ende noten gesongen van Lorain (ed. Verwijs 12, 700);

Giovanni da Prato, *Paradiso degli Alberti* (um 1390): ...due fanciulette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello (ed. Wesselowsky 20).

Tenere umschreibt hier den Sachverhalt des Festhaltens des bordone an einem Ton, wie aus einer ausführlichen Erörterung über das Phänomen des bordonizare aus dem frühen 14. Jh. hervorgeht; danach stehen die Wörter vernare bzw. bordonizare für eine Tongebung, die weder durch An- noch durch Abspannen unterbrochen wird, mithin durch Gleichmäßigkeit der Tonhöhe charakterisiert ist:

Petrus Aponensis, *Expos. problematum Aristotelis* (um 1310): Notandum quod vernare vocis est expressionem facere, in qua non manifestatur aliqua sensibilis diversitas extensione et diversione, ita quod eius remaneat aequalitas ad modum quo ver aequale ponitur a medicis. Est enim quasi illud, quod dicitur bordonizare, quod per se minime delectatur inducere (Druck von J. Herbort 1482; vgl. L. Hain, *Repertorium bibliographicum*, Stuttgart 1826, Nr. 17).

Ein spätes Zeugnis für das von Dante, van Aken und da Prato angesprochene Phänomen findet sich bei Gafori; dieser warnt den Komponisten einer cantilena, den Tenor bzw. Baritonans „unbeweglich", d.h. durchgängig als Haltetonpartie anzulegen, da sich in diesem Fall das Gegenbewegungsprinzip nicht realisieren läßt. Nach Gafori läßt sich diese Art der Begleitung mit den Verben vernare und bordonizare umschreiben:

Franchino Gafori, *Practica musicae* (1496): Caveat postremo cantilenae compositor, tenorem aut Baritonantem in cantilena per omnes notulas immobilem disponere. Non enim potest vox permanens ad perfectam concordantiam contrariis motibus aquirendam cum altera proportionabiliter convenire. iccirco ipsa non cadit in processum concordantiae auditum demulcentis. Huiusmodi enim sonitus in instrumentis ductus: ceu in utriculo..., dicitur vernare apud Philosophum: apud vulgus vero Bordonizare (III, 15).

Daneben erscheint der Ausdruck im musiktheoretischen Schrifttum des Mittelalters im Zusammenhang mit dem 2st. Organum der Schule von Notre-Dame; hier ist der für diese Satzart charakteristische Tenor-Halteton angesprochen. Der Anon. St. Emmeram (1279) umschreibt ihn mit der Formulierung „supra burdonem tenoris", der burdo ist also ein Bestandteil des Tenors:

...quociensconque [figura quaternaria perfecta et per oppositum figurata] in cantu aliquo ordinatur, supra burdonem tenoris edificari cernitur a natura et sub dispositione organi specialis (ed. Sowa 53, 4–7).

Indem der Anon. an anderer Stelle burdo und asilus (Viehbremse) gleichsetzt und damit – ähnlich wie Dante mit dem Blätterrauschen – auf das für den burdo typische gleichmäßige Klingen verweist, wird auch der Charakter dieses Tenor-Bestandteiles deutlich: gemeint ist der lang ausgehaltene Einzelton in der als Tenor bezeichneten Tiefstimme:

Quatuor hoc tractu perfectas ut fit in actu punxi/ presente sed asilo, id est burdone, dupla tenente (ibid. 53, 27–30).

Die Bedeutung Halteton in der artifiziellen Mehrstimmigkeit erweist sich als außerordentlich beständig; auch der Vergleich des gleichmäßigen Schnarrens des bourdon mit dem eines Insekts erscheint noch in späteren Jahrhunderten als erwähnenswert:

RousseauD (1768), Art. *Bourdon*: Bourdon. Basse-continue qui résonne toujours sur le même Ton, comme sont communément celle des Airs appellés Musettes (91);

KochL (1802), Art. *Bourdon*: Bourdon... bezeichnet einen sogenannten Hummelbaß, welcher beständig den nemlichen Ton angiebt, wie es bey solchen kleinen Tonstücken gewöhnlich ist, die unter dem Namen Musetten bekannt sind (270).

II. Daneben tritt bourdon – vornehmlich in Frankreich – seit dem späten 13. Jh. auch als Name für die BORDUNVORRICHTUNG BEI INSTRUMENTEN auf, wohl in Übertragung der Bezeichnung für den Halteton auf den ihn erzeugenden Klangkörper. Es ist jedoch auch möglich, daß sich der Vorgang umgekehrt vollzog: da beide Bedeutungen von bourdon etwa gleichzeitig belegt sind, läßt sich die Priorität nicht mit Sicherheit feststellen.

In Frankreich erscheint der Ausdruck bourdon fast ausschließlich im Zusammenhang mit dem afrz. Wort muse (Sackpfeife); die muse au grant bourdon unterscheidet sich von der einfachen muse durch das Hinzutreten einer Bordunpfeife. Die spezifische Klangwirkung der muse au grant bourdon wird in einigen Texten von Balladen und Pastourellen als gleichmäßiges Klingen der Bordunpfeife onomatopoetisch zum Ausdruck gebracht:

Pastourelle in der Hs. Oxford, Bodl. Lib., Douce 308 (1. Hälfte 14. Jh.): ...et Thieris son bordon a destoupé/ ke disoit bon bon bon bon bon... (ed. Bartsch, *Afrz. Romanzen u. Pastourellen* II, Lpz. 1870, 41);
Ballade ibid.: Chascuns chante de Thieris et de son bordon/.../ bon bon bon, va burelidon (ed. Gennrich, *Rondeaux, Virelais u. Balladen* I, Dresden 1921, 153).

Diese Bedeutung findet sich noch im 18. Jh.:

WaltherL (1732), Art. *Bourdon*: Bourdon... bedeutet im musicalischen Verstande... den Baß in einer Sack-Pfeiffe, welcher immer einerley Klang von sich giebt (109);
KochL (1802), Art. *Bourdon*: Bourdon... bezeichnet... die fortklingende tiefste Pfeife des Dudelsacks (270).

Ferner begegnet der Ausdruck im späten Mittelalter als Bezeichnung für die Bordunpfeife der Orgel:

Albertus Magnus, *De animalibus* (um 1260): ...sicut vidimus in burdonibus, qui sunt magnae fistulae organorum musicorum, gravem esse sonum (ed. Bäumker 19, 43);
Anon. 4 (späteres 13. Jh., nach 1280): cuius [sc. organi puri] tenor totius est G continuando et G in fine modo stabili ut in burdone organorum (BzAfMw IV, 80, 3f.).

Auch diejenige Saite der mittelalterlichen Viella heißt bordunus, die, meist außerhalb des Griffbrettes verlaufend, nicht als Spielsaite verwandt wird, sondern stets auf dem gleichen Ton mitschwingt:

Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): Secunda [sc. chorda], quae bordunus est aliarum, D solum facit. Quae quidem eo, quod extra corpus viellae, id est a latere affixa sit, applicationes digitorum evadit (ed. Cserba 290, 4ff.).

In dieser Tradition steht noch Brossard, wenn er diejenige Saite der Drehleier, die den gleichmäßigen Halteton-Baß ausführt, bourdon nennt:

BrossardD (1703), Art. *Continuo*: C'est une des especes d'Harmonie... qui revient, selon Zarlin, à ce bourdonnement perpetuel, & cependent harmonieux, que font nos Loures ou Musettes, ou le bourdon de nos vielles (15).

Seit dem 18. Jh. ist bourdon auch als Bezeichnung für große, tiefklingende Glocken belegt:

Dict. de l'Académie Françoise (Paris [5]1798): Bourdon signifie aussi une grosse cloche. *Les Bourdons de Notre Dame* (162).

III. (1) Der Ausdruck bourdon bezeichnet jedoch nicht nur das gleichmäßige Klingen eines tiefen Einzeltones, sondern ist seit dem späten 14. Jh. auch in der Bedeutung TIEFE LAGE nachgewiesen. Der so verstandene Terminus erscheint zur Bezeichnung der tiefsten Oktave der Orgel:

Eintragung in den Rechnungsbüchern der Kathedrale von Rouen (1388): Premièrement mettre les orgues toutes jus de tuiaux pour acorder de nouvel et pour enforcier de plus gros tuiaux, depuis une double d'aval en amont, ou de amenisier les bourdons contre ycheulx devant nommez (ed. N. Dufourcq, *Documents inédits relatifs à l'orgue français*, Vol. I, Paris 1934, 25);
Hs. Erfurt, Bibl. Ampl., F. 395 (15. Jh.), f. 30': Et est notandum, quod unusquisque bordunus semper duplum sui naturalis in longitudine obtinebit (ed. Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum*, Stuttgart 1970, 137, 16).

Die Verwendung des Wortes bourdon für tiefe Lage ist jedoch nicht beschränkt auf die Orgel. Im Instrumentenbau-Traktat des Henri-Arnaut de Zwolle (um 1460) wird als barduni der je tiefste, eine Oktave umfassende Abschnitt sowohl der Orgel als auch des Klavichords bezeichnet (vgl. die Abzeichnung der in barduni, naturales und supernaturales unterteilten Klaviatur-Skizze bei G. Le Cerf, *Les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers anon.*, Paris 1932, Pl. IX).

(2) Seit dem 17. Jh. wird bourdon zur Bezeichnung der GEDACKTREGISTER der Orgel herangezogen. Diese Bezeichnung dürfte darauf zurückzuführen sein, daß die Gedackten in vielen Orgeln als Grundregister der Disposition verwendet worden sind; zugleich mag die Bezeichnung wegen des obertonarmen, dumpfen, den Eindruck des tief Klingenden noch verstärkenden Klangcharakters dieser Pfeifenart als besonders treffend empfunden worden sein:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* II (Wolfenbüttel 1619): Gedacten allerley Art. Diese Stimme ist von den Alten in ihren Wercken nur allein schlecht mit dem Namen Flöitten genennet worden. Die Niederländer und etliche andere nennen sie Bordun/ sonderlich wenn sie enger Mensur sind (139);
Dom Bedos de Celles, *L'art du facteur d'orgues* (Paris 1766): Tous les jeux bouchés s'appellent Bourdons, quand ils appartiennent au fond de l'orgue... (I, 40, 146);

(3) Neben der tiefen Lage bzw. den tiefen Registern bei Tasteninstrumenten bezeichnet bourdon auch die TIEFSTE BZW. ZWEITTIEFSTE SAITE der Laute sowie die tiefste Saite einer Frühform der Viola da gamba. Sehr wahrscheinlich (wenn auch nicht unmittelbar zu belegen) wurde bereits im 15. Jh. der tiefste Chor der fünfchörigen Laute bourdon genannt (vgl. *Le luth et sa musique*, ed. J. Jacquot, Paris 1958, 190f.), denn nach Hinzufügung eines (nunmehr tiefsten) sechsten Chores im 16. Jh. ist bourdon als Bezeichnung für den zweittiefsten Lautenchor belegt:

A. Citolini, *La Tipocosmia* (Venedig 1561): Il liuto, o grande o piccolo, e le parti sue, ... cioè il basso, il bordone, il tenore, le mezzane... (nach N. Tommaseo u. B. Bellini, *Diz. della Lingua Ital.* I, 2, Torino 1865, 1010).

Mersenne nennt die tiefste Saite einer von ihm beschriebenen Frühform der Viola da Gamba aus dem 16. Jh. bourdon:

Harmonicorum Instrumentorum Libri IV (Paris 1636): Primum itaque nomina in scapi vertice describuntur, quarum prima seu tenuior Cantatricula, chanterelle, ultima seu crassior Bombyx, bourdon, appellatur (45).

IV. In England begegnet der Ausdruck burdon seit dem späten 13. Jh. in literarischen Zeugnissen, in denen von der Ausführung mehrstimmiger Stegreif-Musik die Rede ist, als Bezeichnung für die CANTUSTRAGENDE TIEFSTIMME. Stets erscheint er hier im Zusammenhang mit anderen Stimmbezeichnungen, meist mene (Mittelstimme) und treble (Oberstimme). Ähnlich wie später in der oben I. (1) zit. Stelle aus Dantes (zeitlich später liegender) *Divina Commedia* heißt es schon in dem anon. Epos *St. Patricks Purgatorium* (um 1270):

Oþer ioies he seiȝe anouȝ: / heiȝe tres wiþ mani a bouȝ, / þer on sat foules of heuen, / and breke her notes wiþ miri gle, / bourdoun and mene gret plente, / and hautain wiþ heiȝe steuen (ed. Kölbing 108),

und in anderen, gleichzeitigen und späteren Quellen:

Caiphas as a Psalmsunday Prophet (um 1300): Wyþ bordoun, hauteyn, mena, monkes, / let me hure ȝou synge (ed. Brown 110);
Robert Manning of Brunne, *Story of England* (1338): þer myghte men se fair samninge / of þo clerkes þat best couþe synge / wyþ treble, mene & burdoun (ed. Furnival 11261);
The Visions of Tundale (um 1400): Thai gaf a delectabull sowne / bothe trebull and mene and burdowne (ed. Wagner 1887).

*

Exkurs: Ein direkter Nachweis, daß mengl. burdon die cantustragende Tiefstimme bezeichnet, ist nicht zu erbringen. Jedoch wird im pseudofranconischen *Compendium discantus* (um 1300) kurz die Sight-Praxis angesprochen, jene engl. Stegreif-Praxis, die später in den sogenannten „Engl. Diskanttraktaten" ausführlich gelehrt wird: „Et nota, quando volueris ascendere supra diapason, ymaginabis te esse cum tenore in unisono, et eodem modo discantare, sicut supra tenorem inferius discantari, quia non differt, nisi secundum magis acutum" (CS I, 156b). Die Tatsache, daß Pseudo-Franco angibt, der Diskant-Sänger solle sich den Einklang mit dem Tenor vorstellen, hat zur notwendigen Voraussetzung, daß die als Tenor bezeichnete Stimme den präexistenten Cantus trägt; denn nur über einem solchen ist eine aus dem Stegreif ausgeführte Oberstimmengestaltung vorstellbar. Die im Traktat darüber hinaus vorhandenen vierstimmig vorgesehenen, wenn auch nicht ausgeführten Notenbeispiele tragen die Stimmbezeichnungen Medius, Triplum, Discantus und Quadruplum (das unterste System, unzweifelhaft für den Tenor reserviert, ist unbezeichnet). Da der Tenor Cantusträger ist, muß es sich bei den drei höheren Stimmen um Zusatzstimmen handeln. Indem die äquivalente Bedeutung der Ausdrücke medius und mene ebenso auf der Hand liegt wie die von triplum und treble bzw. quadruplum und quatreble, kann geschlossen werden, daß auch die englischen Termini nicht melodieführende Stimmen, sondern ebenfalls Zusatzstimmen bezeichnen. Auf den Stimmbezeichnungsverband mene / treble / burdon übertragen bedeutet das, daß burdon das autochthon engl. Analogon zu lat. tenor ist und mithin die cantustragende Tiefstimme bezeichnet. (Zu Besselers Bourdon-Theorie → Fauxbourdon I. (1)).

*

Lit.: C. SACHS, Art. Bordun, in: Real-Lexikon d. Musikinstr., Bln. 1913; H. BESSELER, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; DERS., Art. Bordun, in: RiemannL [12]1967; D. HOFFMANN-AXTHELM, Tenor/Contratenor u. Bourdon/Fauxbourdon, Diss. Freiburg i. Br. 1970 (maschr.).

Dagmar Hoffmann-Axthelm, Basel 1972

Caccia

ital., von vulgärlat. captiare (klass. lat. captare, zu greifen suchen), verfolgen, in die Flucht treiben, bes. jagen. Als Formen des mus. Terminus begegnen im 14.Jh. mlat. cacia, cassa; frz. chace, chase, cache; ital. caccia, chaccia; span. caça; im 15.Jh. in Osteuropa die Latinisierungen katschetum, kacetum; seit dem späten 16.Jh. engl. catch.

I. In den Musikhss. des 14.Jh. begegnet der Terminus, allein oder innerhalb der Formulierung eines kurzen Satzes, als ANWEISUNG FÜR DIE AUSFÜHRUNG von Kompositionen, von denen nur eine Stimme notiert ist. Als Metapher der Verfolgung bezeichnet der Terminus das kompositionstechnische Verfahren des KANONS, bei welchem die notierte und von einem Sänger angestimmte Melodie nach einem Zeitintervall auch von einem zweiten und eventuell dritten Sänger gesungen werden soll, so daß eine 2- oder 3st. Musik erklingt.

II. (1) In den Musiktraktaten seit Anfang des 14.Jh. ist der Terminus auch als eine mus. GATTUNGSBEZEICHNUNG für eine Komposition gebraucht, die aus einem KANON zu gewöhnlich drei oder mehr Stimmen besteht. (2) In den ital. Quellen in der 2.Hälfte des 14.Jh. bezeichnet der Terminus jene mus. GATTUNG, IN DER EIN KANON (z.T. nur im Anfangsabschnitt der Komposition vorhanden) AUS ZWEI VOKALSTIMMEN VON EINEM INSTRUMENTALEN TENOR BEGLEITET WIRD, der selbst nicht an der Imitation beteiligt ist.

I. Der Terminus ist ungefähr gleichzeitig in Frankreich, Italien und Spanien um die Mitte des 14.Jh. belegt. Eine anon., 1st. aufgezeichnete Komposition *„Talent m'est pris de chanter"* ist überschrieben „Cassa" und „Chase de septem temporibus fugando..." (Ms. Ivrea, Bibl. Cap., 115 [abgeschl. wohl 1356], f. 10 u. 25). Im „Lay de la fonteinne" von G.de Machaut, der 1st. notiert ist, heißen die zweiten Strophen „Chace" (Ms. New York, Wildenstein Coll. [abgeschl. zw. 1365 u. 1370], f. 250'–253). Mit dem Hinweis versehen: „Cest vne chace qui ce chante a .ii." ist eine 1st. aufgezeichnete, untextierte Komposition des Bruders Jehan Lebuef von Abeuille aus dem Jahre 1367 (überl. als Nachtrag des frühen 15.Jh. in Ms. Chartres, Bibl. Mun., 130, f. 50'; Faks. in Pal. Mus. I/17, Cahier 5, Cliché 6). Eine 1st. notierte Komposition von Lorenzo da Firenze, *„A poste messe"*, trägt am Anfang in roter Schrift die Bezeichnung „Caccia" (Cod. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26 [Ende 14.Jh.], f. 76'). Drei anon., 1st. aufgezeichnete Kompositionen: *„O virgo splendens"*, *„Laudemus virginem"*, *„Splendens ceptigera"*, sind jeweils betitelt „Caça de duobus vel tribus" (Ms. Montserrat, Bibl., 1 [Ende 14./Anfang 15.Jh.], ff. 21'–22 u. 23). Alle diese Stücke unterscheiden sich voneinander in Sprache, metrischer Form und Inhalt der komponierten Texte, ebenso im mus. Stil und im Typus der Notation. Sie haben nur die Technik der Ausführung gemeinsam: in der Tat dienen die Ausdrücke cassa, chase, caccia, caça als ANWEISUNG FÜR DIE AUSFÜHRUNG der Komposition; und zwar schreiben sie die Ausführung eines KANONS vor, d.h. sie zeigen an, daß die aufgezeichnete, von einem Sänger angestimmte Melodie nach einem gewissen Zeitintervall auch von einem zweiten und unter Umständen von einem dritten Sänger gesungen werden soll, so daß in der Ausführung eine 2- oder 3st. Musik entsteht. Diese Bedeutung wird dadurch bestätigt, daß in einer Komposition von Baude Cordier, *„Tout par compas"*, die Ausführung des Kanons folgendermaßen vom Text der notierten Melodie erklärt wird:

Trois temps entiers par toy posés chacer me pues joyeusement (Ms. Chantilly, Musée Condé, 564 [olim 1047, spätes 14.Jh.], f. 12).

Der Terminus hat augenscheinlich metaphorischen Ursprung: ihm liegt die Auffassung zugrunde, daß die zweite und die dritte Stimme, welche der Reihe nach einsetzen, die erste Stimme, die angefangen hat und die Ausführung fortsetzt, „jagen" (chacent, cacciano) bzw. „verfolgen", „in die Flucht treiben". Dies wird bestätigt durch die Ausführungsanweisung von *„Talent m'est pris de chanter"*, die den Terminus chase mit dem Verbum fugare, „in die Flucht schlagen", verbindet. Tatsächlich ersetzt der Ausdruck fuga ab Anfang des 15.Jh. den Ausdruck caccia als Anweisung, im Kanon zu singen. Bes. bezeichnend in diesem Sinne ist die Tatsache, daß die Komposition *„Talent m'est pris de chanter"*, welche im 14.Jh. die Bezeichnung chase trägt, in Oswald von Wolkensteins Kontrafaktur *„Die mynne füget niemand"* als „Fuga" überschrieben ist (Ms. Innsbruck, Universitätsbibl., o.S. [Cod. Wolkenstein, abgeschr. zw. 1432 u. 1438], f. 31).

II. (1) Vom 14.Jh. an begegnet der Terminus in Musiktraktaten als GATTUNGSBEZEICHNUNG für eine Vokalkomposition, und zwar genauer für die Vertonung eines Textes in der Technik des KANONS. In einem anon., wahrscheinlich im nördlichen Italien in den ersten Jahrzehnten des Trecento geschriebenen Traktat, der die hauptsächlichen poetisch-mus. Formen der Zeit beschreibt, werden außer ballade, rotundelli, motteti, mandrigalia und soni auch cacie beschrieben:

Cacie, sive incalci a simili, per omnia formantur ut motteti; salvo quod verba caciarum volunt esse aut omnes de septem aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quot partes sunt, et omnes volunt esse formate supra primam partem, ita quod, si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem. In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in mottetis, scilicet quod, quando unus ascendit, alter descendat, tercius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat; et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendo sepissime in consonantiis; et pars illorum et omnes in fine in consonantia se reperiant, quis in quinta, quis in octava; et caveant a tritono, ut dictum est supra in mottetis (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 79f., revidiert nach Ms. Venedig, Bibl. Naz. Marciana, lat. XII 97 [= 4125, spätes 14.Jh.], f. 19).

In diesem Text wird die Metapher, aus der der Terminus caccia hervorgeht, mittels der zusätzlichen metaphorischen Erklärung „incalcius a simili", d.h. „Verfolgung (In-die-Flucht-schlagen) durch etwas Ähnliches", verdeutlicht. Incalcius heißt „Verfolgung", „In-die-Flucht-schlagen" (in diesem Sinn erscheint incalzus in einem Paduaner Text von 1320; vgl. Ducange, *Glossarium* IV, 318); similis bezieht sich auf die Gleichheit der mus. Motive, welche der Reihe nach angestimmt werden. Die in diesem Traktat beschriebene Gattung hat einen Text aus kurzen und gleichen (entweder sieben- oder fünfsilbigen) Versen und ebenso viel Stimmen wie Verse in einer Strophe. Als Beispiel wird eine 5st. Komposition beschrieben.

Die cache wird zusammen mit motès, rondiaux, hoquès, estampie und balades in einer anon. Übersetzung des *Anticlaudianus* von Alanus ab Insulis etwa aus der Mitte des 14. Jh. erwähnt:

Et toutes notes pour motès, / Pour rondiaux et pour hoquès; / Y sont aussi et estampie, / Chaches et balades jolies (ed. Novati, Studi Medievali II, 1906/07, 310).

Die auf der Kanontechnik basierenden Kompositionen waren europäisch verbreitet, und der sie bezeichnende Terminus erscheint daher auch am Anfang des 15. Jh. in einem Traktat, der im östlichen Europa geschrieben wurde. Er tritt hier jedoch latinisiert und im Neutrum auf (katschetum) und entspricht so den anderen mus. Formbezeichnungen, die in demselben Traktat noch behandelt werden (mutetum, piroletum, baladum, stampetum, rotulum):

Sed katschetum est, quod habet tres choros in se cum tenore et suo contratenore sicud *Prorumpamus paruuli*. Similiter *Cluit in empirico, Domine ad adiuvandum, Petri* etc. (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336).

Auch nach dieser Definition ist es das Merkmal dieser mus. Form, daß allein eine Stimme aufgezeichnet ist, mit dieser aber eine 3st. Komposition realisiert werden kann. Angesichts der Tatsache, daß die zit. Incipits sich auf Kompositionen mit lat. Text beziehen, ist darauf hinzuweisen, daß auch die Kompositionen mit der Bezeichnung caça (s. oben I.) einen lat. Text haben und daß es sich außerdem möglicherweise um Kontrafakturen handelt: so ist das in der Hs. Straßburg, Bibl. Mun. (olim. Bibl. de la Ville), 222 c. 22 (frühes 15. Jh.), f. 2, 1st. aufgezeichnete *„Salve mater Jesu"* eine Kontrafaktur der ital. Kanonkomposition *„Cacciando per gustar"* des Magister Zacharias. Auch im mus. Abschnitt des *Liber viginti artium* (zw. 1459 u. 1463) von Paulus Prag. Paulirinus ist zusammen mit den anderen mus. Formen (mutetus, rundelus, trumpetum, rotulum, balida, stampania, cantilena) das kacetum beschrieben:

[K]acetum est cantus mensuralis per triplum vadens, in quo tenor et medium et contratenor quilibet habet suum textum sibi coapropriatum, sic comensuratum quod procedit in modum rote in gravibus sibi decenter obviantes in vocibus, et in omni pausa illius cantilene possunt sistere ubi volunt nullo eorum in tali cantu silente (ed. Muzikova, Acta Univ. Carolinae, Philosophica et historica II, 1965, 60, revidiert nach Ms. Krakau, Bibl. Jagiellonska, 257, f. 160).

Auch hier wird im wesentlichen auf eine Komposition zu drei Stimmen, welche im Kanon fortschreiten, Bezug genommen (zu rota → Rondellus / rondeau, rota II. (2)).

Die europäische Verbreitung des Begriffsworts ist darüber hinaus durch den Namen catch bewiesen, der in England ab Ende 16. Jh. gebraucht wird und stets den auf der Technik des Kanons basierenden Kompositionstyp bezeichnet. Thomas Morley beschreibt „fewe waies of Canons and catches" und gibt für diesen ein 4st. Beispiel (*A plaine and easie introd.*, London 1597, 177). In der Mannigfaltigkeit und in der Kompliziertheit der mus. Kanons des 16. und 17. Jh. stellt die catch die allgemeinste und einfachste Form dar:

vgl. Christopher Simpson, *A Compendium of Pract. Musick* (London [1667] [2]1678): I must not omit another sort of Canon, in more request and common use (though of less dignity) than all those which we have mentioned; and that is, a Catch or Round: Some call it a Canon in Unison (143).

(2) Die ital. Musikhss. des Trecento enthalten unter dem Namen caccia eine mus. GATTUNG, BEI DER EIN KANON AUS ZWEI VOKALSTIMMEN VON EINEM INSTRUMENTALEN TENOR BEGLEITET WIRD, der selbst nicht an der Imitation beteiligt ist. Im Ms. London, Brit. Mus., Add. 29987 (Anfang 15. Jh.), wo oft ausdrücklich die Form des Stückes angegeben ist, erscheint außer den Benennungen madriale und balata auch die Bezeichnung chaccia für drei Kompositionen: *„Tosto che l'alba"* (f. 25); *„State su donne"* (f. 41'); *„In forma quasi"* (f. 68'). In anderen Cod. erscheint der Terminus in Bezeichnungen der instrumentalen Begleitstimme wie „Tenor dicte chaccie" (*„Per sparverare"*, Ms. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26 [Ende 14. Jh.], f. 70) oder „Tenor Caccie" (*„Da poy che 'l sole"*, Ms. Florenz, Bibl. Med. Laur., Med. Pal. 87 [Cod. Squarcialupi, frühes 15. Jh.], f. 82'). Vom Anfangskanon abgesehen, hat jedes dieser Stücke eine andere mus. Faktur: in einem Fall besteht das Stück aus einem einzigen Kanonabschnitt, in anderen Fällen folgt dem ersten Kanonabschnitt ein Ritornell, das aus einem weiteren Kanon besteht, in wieder einem anderen Fall ist das mehrst. Ritornell nicht kanonisch, und in einem weiteren Fall ist das Ritornell 1st. Andererseits haben auch die betreffenden Texte verschiedene Form: zuweilen sind sie aus einer, zuweilen aus zwei Strophen gebildet, in welchen in der Regel Zahl, Länge und Anordnung der Verse sehr verschieden sind; in einem Fall gibt es außer den Strophen zwei Ritornelle, einmal ist nur ein Ritornell vorhanden, in wieder einem anderen Fall fehlt es. Auch der Inhalt der Texte ist ziemlich verschieden: Jagdszenen, ländliche Szenen, Marktszenen, Feuersbrunstszenen; das einzige gemeinsame Moment scheint darin zu bestehen, daß es sich stets um die Darstellung einer bewegten Szene handelt, in die Schreie und Klagen eingefügt sind, welche in der mus. Ausführung durch die häufigen hoqueti der beiden kanonisch geführten Vokalstimmen bes. hervorgehoben sind. Die Texte scheinen also eigens für diese spezielle mus. Form abgefaßt zu sein. Dies bestätigt wohl auch die Terminologie in jenen Quellen, die allein die Texte enthalten. Caccie werden im Cod. Florenz, Bibl. Med. Laur., Redi 184 (15. Jh.), f. 113', drei Gedichte von Nicolò Soldanieri genannt: *„Chi caccia e chi è cacciato"*, *„Per un boschetto"*, *„A poste messe"*, ebenso im Cod. Florenz, Bibl. Med. Laur., Ashb. 574 (Autograph, 2. Hälfte 14. Jh.), ff. 15, 16, 26', drei Gedichte von Franco Sacchetti: *„A prender la battaglia"*, *„Passando con pensier"*, *„State su donne"*. Tatsächlich sind das dritte Gedicht von Soldanieri und die zwei letzten von Sacchetti in Kanontechnik vertont, und das zweite Gedicht von Soldanieri trägt im Cod. Rom, Bibl. Naz., V. E. 1147 (15. Jh.), f. 24', die Bezeichnung „Caccia da cantare". Hinzuweisen ist auch auf den zeitgenössischen Index des Cod. Florenz, Bibl. Naz. Centrale, Panciatichi 26, in dem außer der kanonischen Komposition *„Segugi a corta"*, deren Text in Form und Inhalt dem der anderen oben genannten Stücke entspricht, auch die kanonische Komposition *„Oselletto selvaggio"* als „Ca." (caccia) bezeichnet ist, deren Text Madrigalform hat und keine bewegte Szene darstellt (f. 72'–73). Dies alles führt zu dem Schluß, daß im ital. Trecento der Terminus caccia allgemein die mus. Komposition bezeichnete, die, wenigstens im Anfangsabschnitt, den Text in Kanontechnik vorträgt

und sich darin von den anderen damals üblichen mus. Gattungen unterscheidet. So heißt es in dem von Francesco Landini vertonten „*Musica son che mi dolgo, piangendo*" (zw. 1370 u. 1380):

e compor madrial, cacce, ballate (ed. Corsi 130: V. 7).

Ebenso erwähnt Simone Prudenzani im *Liber Saporecti* (Anfang 15. Jh.) Aufführungen von madriale, rondel, strambotti und

Del Çacchara suoi caccie et suoi cançone (ed. Debenedetti, Giornale storico della letteratura ital., Suppl. 15, 1913, 116).

*

Da der kompositionstechnische Terminus caccia/chace älter und viel weiter verbreitet ist als die Kompositionen, in denen eine Jagd (caccia/chace) dargestellt wird, kann er nicht von daher erklärt werden. Es ist hingegen nicht auszuschließen, daß in den Fällen, in denen der Text der caccia/chace eine Jagdszene darstellt, die Kompositionstechnik oder Gattung durch ihren Namen das Dargestellte beeinflußt hat.
Selbstverständlich besteht kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen der caccia/chace des 14. Jh. und den Jagdmusiken der folgenden Jh. oder gar z. B. J. Haydns Sinfonie „La Chasse".

*

Lit.: N. Pirrotta, Per l'origine e la storia della caccia e del madrigale trecentesco I, RMI XLVIII, 1946; Kl.-J. Sachs, Art. Caccia, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967.

Übersetzung: Wolf Frobenius, Freiburg i. Br.

F. Alberto Gallo, Bologna 1973

Canon / Kanon

Das lat. Nomen canon ist einerseits Lehnwort des griech. ὁ κανών, das auf semitische Wurzeln zurückgeht und aus deren Bedeutungsfeldern – u. a. Meßlatte (vgl. etwa Vulgata, Ezechiel [Hesekiel] 40, 5–8, 41, 8 sowie 42, 16–19), Waage[balken] (Vulgata, Jesaja 46, 6) nach hebr. $q^a n^e h$ (קָנֶה) – analoge oder verwandte Bedeutungen wie Richtscheit, Regel, Vorschrift übernahm (vgl. Oppel 1937, 1–72), andererseits aber Basis der im Mittelalter begründeten, in den europäischen Volkssprachen bewahrten, zugleich auch reich differenzierten Gebrauchstradition des Wortes. Dessen mannigfache Anwendungen, auch in zusammengesetzten und abgeleiteten Formen, lassen sich beispielsweise im Art. *Canon* von J. H. Zedlers *Grossem vollständigen Universal Lexicon* V (Halle u. Lpz. 1733, 561–575) gut überblicken und wurden in einigen Spezialbereichen – dem Kanon der biblischen Schriften (Credner 1847, dazu Baur 1858), der römischen Rechtsquellen (Wenger 1942), des byzantinischen Staatsverständnisses (Beck 1981) – zumeist auf wortgeschichtlicher Grundlage umfassender dargestellt.
Aus dieser Gesamttradition ist nur ein begrenzter, doch in sich vielfältiger Ausschnitt musikterminologisch belangvoll. Auch in ihm erstrecken sich die historischen Epochen von der Antike bis zur Neuzeit, die sprachlichen Räume auf das Griech. und Lat. sowie auf die lebenden Kultursprachen und die Wortformen auf das Nomen wie auf Ableitungen, von denen hier genannt seien: das Adjektiv oder Nomen κανονική (vgl. I. (3) u. (4)), das Diminutivum κανόνιον (I. (1)(a), (6) u. (7)), ferner κανονικοί (I. (4)), κανονάρχης (II.) und Ausdrücke wie κανὼν ἁρμονικός (I. (3) u. (4)) oder κανὼν μουσικός (I. (1)(b)), die Nomina canonica sowie canonici (I. (7)) und Ausdrücke wie canon musicalis (I. (1)(c)), medius canon (III.), canonica cantilena (IV. (2)(b)), canonica ratio (I. (1)(b)), fuga canonica (IV. (6)), stilus canonicus (IV. (9)) sowie die Termini der Kanon-Systematik (IV. (7)).
Den semantischen Kern der musikbezogenen Bedeutungen bilden entweder das ‚Maßstab-Gebende' (canon als bzw. am Monochord, aber auch die ‚Vorschrift', die ‚Regel') oder das ‚einer besonderen Ordnung bzw. Vorschrift sich Fügende' (hier vor allem canon als strengste Ausprägung von → *Fuga* II.).

Lit.: H. Stephanus, Thesaurus Graecae Linguae V, Paris 1829, Art. κανών; K. A. Credner, Zur Gesch. d. Kanons, Halle 1847; Fr. Passow, Hwb. d. griech. Sprache, Lpz. [5]1847, Art. κανών; F. Chr. Baur, Bemerkungen über d. Bedeutung d. Wortes *Κανών*, Zs. für wiss. Theologie I, Jena 1858, 141–150; Thesaurus linguae lat. III, Lpz. 1906–12, Art. canon; H. Oppel, ΚΑΝΩΝ. Zur Bedeutungsgesch. d. Wortes u. seiner lat. Entsprechungen (regula-norma), Philologus Suppl. XXX, H. 4, Lpz. 1937; L. Wenger, Canon in d. römischen Rechtsquellen u. in d. Papyri. Eine Wortstudie, Akad. d. Wiss. in Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsber. 220. Bd., 2. Abh., Wien u. Lpz. 1942; H. Frisk, Griech. etymologisches Wörterbuch I, Heidelberg 1960, Art. κανών; P. Chantraine, Dictionnaire étymologique de la langue grecque I, Paris 1968, Art. κανών; H.-G. Beck, Nomos, Kanon u. Staatsraison in Byzanz, Österreichische Akad. d. Wiss. Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsber. 384. Bd., Wien 1981.

I. Als Fachwort der griech. Musiktheorie, das ins lat. Mittelalter und in dessen Rezeption fortwirkte, bezeichnet κανών generell das für tonsystematische Untersuchungen grundlegende, zumeist einem Monochord entsprechende Intervall-Messgerät, daneben aber auch spezieller das bei dieser Intervall-Messung als wesentlich Erachtete: die Maßleiste oder auch die Saite oder sogar die abstrakte Darstellungsform der Messung in Gestalt einer Proportionszahlen-Reihe.
(1) Der Wortgebrauch bildete sich in semantischer Nähe zu der seit Homer (8. Jh. vor Chr.) belegten umgangssprachlichen Worttradition. (a) So erscheint κανών im musiknahen Gebiet der Orgelbeschreibung. (b) In Vitruvius' Beschreibung der Hydraulis scheinen sich umgangssprachliche und musiktheoretische Bedeutung des Wortes zu begegnen. (c) Auf Vitruvius beruft sich die Gepflogenheit im 17./18. Jh., die Orgel-Windlade als Canon musicalis zu bezeichnen.
(2) Trotz der Plausibilität einer Bedeutungs-Verengung von Stange über Richtscheit zu Verhältnismassstab sind Chronologie wie tatsächliche Abhängigkeiten der Ausbildung des mus. Fachwortes ungeklärt.
(3) Dennoch erscheint für jenes Intervall-Meßgerät unstreitig, daß dessen Gebrauch im Kreise der Pythagoreer – angeblich durch Pythagoras selbst – aufkam, denen die Tradition eine besondere Pflege der ‚kanonischen Tätigkeit' (κανονικὴ πραγματεία) zuschrieb und die Bezeichnung κανονικοί beilegte.
(4) Experimente und Berechnungen am κανών – oft als ‚Kanonteilung' (κατατομὴ κανόνος) bezeichnet – förderten die exakte Bestimmung von Intervallen und Tonsystem, polarisierten aber auch den Diskurs über das Wesen der Musik, der – zugespitzt – zwischen den Fronten der (den Monochordproportionen vertrauenden) ‚Kanoniker' (κανονικοί) und der (auf die Sinnesempfindung des Gehörs bauenden) ‚Musiker' (μουσικοί), in anderer Paarung zwischen ‚Pythagoreern' und ‚Aristoxeneern' verlief.
(5) Da die oft genauen Beschreibungen des Intervall-Meßgerätes keineswegs immer dem Monochord entsprechen, kann der Ausdruck κανών nur partiell als Synonym zu monochordum gelten.
(6) Überdies bezeichnet das Fachwort κανών nur eingeschränkt das Meßgerät als solches, denn nicht

nur dessen pars pro toto (Saite) oder das gelegentliche Diminutivum κανόνιον (für die Maßleiste unter oder neben der Saite), sondern zuweilen auch der Terminus selbst zielen eher auf VERFAHREN UND WESEN SOWIE DARSTELLUNG DER MESSUNG NAMENTLICH DURCH EINE PROPORTIONSZAHLEN-REIHE.
(7) Nachdem im lat. Mittelalter die Bezeichnung canon für das Meßgerät wie für die Proportionszahlen-Reihe weitgehend durch monochordum ersetzt wurde, kommt es seit dem 15. Jh. zur Wiederaufnahme als ALTERNATIV-TERMINUS FÜR MONOCHORDUM, aber auch zu Reminiszenzen oder kritischen Diskussionen der überkommenen Lehre.

II. In der byzantinischen Kirchenmusik bezeichnet κανών seit dem 7. Jh. die neben κοντάκιον ZENTRALE GATTUNG DER HYMNENDICHTUNG.

III. In ungeklärtem Zusammenhang mit dem Meßgerät und seiner Terminusgeschichte steht im 12. bis 14. Jh. die lat. Bezeichnung canon (oder eines ihrer volkssprachlichen Äquivalente) für UNTERSCHIEDLICHE ARTEN EINES SAITENINSTRUMENTS, das seinerseits in die bis zur Gegenwart reichende arabische Tradition des qānūn zu gehören scheint.

IV. Seit dem 15. Jh. verbindet sich in der mehrstimmigen Musik das Wort canon mit der Anwendung besonders streng geregelter Satztechniken, die verkürzter Aufzeichnung zugänglich sind, wobei canon zunächst nur die Anweisung zum Durchschauen der verkürzten Aufzeichnung meint, dann aber allmählich zum TERMINUS DER SATZTECHNIK wird.
(1) Voraussetzung für das Aufkommen dieser Wortbedeutung war offenbar die seit um 1300 belegte Tendenz, MENSURALNOTATIONSTECHNISCHE REGELN – wohl gezielt aufwertend – als canones zu bezeichnen.
(2) Zunächst benennt canon als BEISCHRIFT ZU EINER NOTIERTEN EINZELSTIMME die Art, wie aus ihr etwas Nicht-Notiertes abzuleiten ist, sei es (a) MUSIKALISCH-TECHNISCH, (b) METAPHORISCH BZW. ENIGMATISCH abgefaßt oder aber (c) LEDIGLICH DURCH MENSURZEICHEN angedeutet.
(3) Dennoch bleibt das Wort canon in Musiktraktaten nicht nur TERMINOLOGISCH MEHRDEUTIG als Monochord oder Beischrift, sondern auch umgangssprachlich in Gebrauch.
(4) Seit dem ausgehenden 15. Jh. wird das Wort canon in der Bedeutung Anweisung oder Regel auf den ihr unterliegenden mus. Satz bezogen und tritt damit neben den Terminus FUGA.
(5) Allerdings zeigt sich in Definitionen von canon wiederholt ein Bemühen um stärkere ABGRENZUNG VON FUGA, nämlich entweder durch Unterscheidung der Bedeutungen von Beischrift und mus. Stück in spezieller Satztechnik, oder durch satztechnische Differenzierungen unter der stillschweigenden Prämisse, daß canon nicht mehr nur die Beischrift, sondern auch den zugehörigen mus. Satz meint, wie dies in der irrtümlichen Ableitung des Wortes von canere anklingt.
(6) Die definitive Trennung zwischen canon und fuga ist Resultat des klaren, doch vom 16. bis 18. Jh. währenden Bezeichnungswandels des Begriffs fuga: dieser wird auf den aus der fuga sciolta herausgebildeten Typ begrenzt, während die STRENG UND DURCHGÄNGIG IMITIERENDE TECHNIK DER FUGA LEGATA nun canon genannt wird.
(7) Seit dem 18. Jh. ist canon bzw. Kanon für ALLE SATZARTEN MIT KONSEQUENTER ABLEITUNG MINDESTENS EINER STIMME AUS EINER ANDEREN fest eingeführt.
(8) Die ÄSTHETISCHE BEWERTUNG dessen, was aus der Geschichte der Mehrstimmigkeit diesem Terminus zuzuweisen ist, erstreckt sich über eine weite Spanne zwischen zwei entgegengesetzten Extremen: (a) dem Nimbus HOCHARTIFIZIELL KOMBINATORISCHER SATZKUNST ODER IHREM ZERRBILD UNNÜTZER KÜNSTLICHKEIT und (b) der Würdigung oder Geringschätzung ANSPRUCHSLOSER GEBILDE FÜR UMGANGSMÄSSIGES SINGEN.
(9) Kompositionsgeschichtlich ist mit dem Begriff Kanon die ERKUNDUNG SATZTECHNISCHER, MUSIKALISCHER UND SYMBOLISIERENDER MÖGLICHKEITEN angesprochen; diese erklären – verbunden mit der Besonderheit, abgekürzt notierbar zu sein –, daß der Kanon zum ‚Standesausweis' der Musiker werden konnte.

I. Als Fachwort der griech. Musiktheorie, das ins lat. Mittelalter und in dessen Rezeption fortwirkte, bezeichnet κανών generell das für tonsystematische Untersuchungen grundlegende, zumeist einem Monochord entsprechende INTERVALL-MESSGERÄT, daneben aber auch spezieller das bei dieser Intervall-Messung als wesentlich Erachtete: die Maßleiste oder auch die Saite oder sogar die abstrakte Darstellungsform der Messung in Gestalt einer Proportionszahlen-Reihe.

(1) Der Wortgebrauch bildete sich in semantischer Nähe zu der seit Homer (8. Jh. vor Chr.) belegten UMGANGSSPRACHLICHEN WORTTRADITION. In ihr dient der griech. Ausdruck κανών zur Bezeichnung verschiedenartiger Geräte oder Vorrichtungen, etwa eines Griffes am Schild (*Ilias* VIII, 193 sowie XIII, 407) oder eines Schaftes am Webstuhl (ibid. XXIII, 761; ed. Rupé, München u. Zürich [9]1989, 810: „Weberstab"), einer Stange am Zelt (Athenaeus, *Deipno-*

sophistae XII, 538d, 2./3. Jh.; ed. Kaibel, Bd. III, Lpz. 1890, 187) oder zum Befestigen der Weiheschilde (ancilia) beim Priesterumzug (Dionysius Halikarn., *Antiquitates Romanae* II, 71, 1, 1. Jh. vor Chr.; ed. Cary/Spelman, London 1968, 518). Das Gemeinsame der so benannten Gegenstände lag anscheinend (nur) darin, daß sie „von völlig gerader Form" waren (Oppel 1937, 9). Neben diese allgemeinere Bedeutung von κανών als Stange trat, bezeugt seit Euripides (zweite Hälfte 5. Jh. vor Chr.), die speziellere des im Bauhandwerk unerläßlichen Richtscheites zum Ausrichten, Glätten, vor allem aber auch Maßnehmen. Im Blick auf die Methoden des Messens aber ist eine Passage aus dem Genesiskommentar *Quis rerum divinarum heres sit* des Philon von Alexandreia [Iudaeus] (1. Jh.) beachtenswert, der zwischen völlig genauer Teilung im Sinn einer „Idee der Gleichheit" (ἰδέα τῆς ἰσότητος) und einem als „durch Analogie bestimmte Gleichheit" bezeichneten Verfahren (ἡ διὰ ἀναλογίας ἰσότης) unterscheidet (ed. Harl, *Les Œuvres de Philon d'Alexandrie*, Bd. XV, Paris 1966, 234–244). Bei den Werkzeugen, die hierzu jeweils nötig sind, sieht Philon zwar im „Verhältnismaßstab" (κανών τῆς ἀναλογίας; 240 u. 244) ein weniger präzises Hilfsmittel, als es das Erzielen völliger Gleichheit verlange (Oppel 1937, 10), doch eröffnet gerade das Prinzip der Verhältnismessung besondere Möglichkeiten des Erfassens von Zusammenhängen jenseits des handgreiflich Gegenständlichen.

Auf eine umgangssprachliche Herkunft des Fachwortes κανών für das musiktheoretische Intervall-Meßgerät verweist die knappe und späte Notiz bei Kl. Ptolemaios, der κανὼν ἁρμονικός sei „nach allgemeinem Gebrauch und wegen seines Gerade-Richtens von Mängeln der Sinne bei der Wahrheitserkenntnis" benannt worden:

Harmonica (Mitte 2. Jh.) I, 2: ...ἀπὸ τῆς κοινῆς κατηγορίας καὶ τοῦ κανονίζειν τὰ ταῖς αἰσθέσεσιν ἐνδέοντα πρὸς τὴν ἀλήθειαν παρειλημμένος (ed. Düring, Göteborg 1930, 5, 12–13).

Im Begriff κανὼν ἁρμονικός aber sammelt sich das ganze Gewicht der vom Meßgerät hergeleiteten Begründung musiktheoretischer Erkenntnisse und Lehren (siehe dazu unten, I. (4)).

(a) Umgangssprachlich im Sinn von Stange begegnet κανών im musiknahen Gebiet der ORGELBESCHREIBUNG. In Herons *Pneumatica* (1. Jh., I, 42–43; ed. Schmidt, Lpz. 1899, 192, 14–15 u. 196, 11 sowie 202, 19 u. 21) benennt das Wort sowohl die Querstange zur Pumpenbetätigung als auch die dabei bewegte Kolbenstange der Hydraulis (Wasserorgel); bei der anschließend erläuterten, doch durch Windrad angetriebenen Orgelkonstruktion heißen Kolbenstange und ‚andere Stange' aber κανόνιον und ἕτερον κανόνιον (204, 7–8), ohne daß ersichtlich wird, ob diese Diminutivform auf kürzere Hebel als die zuvor erwähnten hinweisen soll.

(b) In Vitruvius' Beschreibung der HYDRAULIS scheinen sich umgangssprachliche und musiktheoretische Bedeutung des Wortes zu begegnen. Allerdings ist der Text aus *De architectura* (vor 27 vor Chr.) X, 8, nicht leicht zu interpretieren:

Supra autem ceruiculam eius [sc. des pigneus genannten Luftdruckkastens oder Windkessels] coagmentata arcula [Windlade] sustinet caput machinae, qui graece κανων μουσικος appellatur... Ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus, quae sunt in tabula summa [Pfeifenboden bzw. Pfeifenstock], quae tabula graece πιναξ dicitur. Inter tabulam et canona regulae [Schieber] sunt interpositae... (ed. Fensterbusch, Darmstadt 1964, 492).

Zweifellos hängt jener κανών mit dem Hauptteil (caput machinae) der gesamten mechanischen Vorrichtung zusammen. Dieser Hauptteil ist über der Windlade (arcula) angebracht und enthält die Kanzellen (canales) sowie deren Öffnungen (foramina). Mit diesen Öffnungen korrespondieren Löcher (nares) im darüberliegenden Pfeifenstock (tabula summa bzw. πίναξ), so daß zwischen canon und tabula laufende Schieber (regulae) den Luftstrom zur Pfeife eröffnen oder unterbrechen können. Das Wort caput läßt sich wohl nur auf die Wichtigkeit, nicht auf die räumliche Lage der Vorrichtung (unter dem Pfeifenstock) beziehen. Anscheinend unterscheidet Vitruvius zwischen jenem κανών, von dessen caput machinae die Rede ist, und dem canon als einem seiner Bestandteile, meint also im ersten Fall „die ganze Vorrichtung", im zweiten „nur das einzelne Brett" (ed. Fensterbusch, 575, Anm. 635 u. 637; vgl. die im vorangegangenen Abschn. zit. Ed. von Schmidt, 501). Welche Teile konkret als κανών galten, wird nicht klar gesagt, doch ist H. Degerings Deutung naheliegend, daß „arcula, canales in longitudine, und... tabula summa mit den Schiebeleisten" dazu gehörten (1905, 27), es sich folglich um die gesamte Vorrichtung zur gezielten Wind-Einleitung in die einzelnen Pfeifen handelte. Die instrumentenspezifische Bedeutung dieser machina dürfte aber erklären, warum Vitruvius, der oftmals griech. Fachwörter übernahm, den κανών als κανὼν μουσικός ansprach. Denn will man im Adjektiv μουσικός nicht lediglich eine vage Abgrenzung gegenüber anderen Gerätschaften gleichen Namens (wie anscheinend auch dem canon genannten einzelnen Brett) sehen, so wird man den Ausdruck wohl als Hinweis darauf zu deuten haben, daß jene Vorrichtung mit Windlade (arcula), caput machinae und den darüberliegenden Schleifen als κανὼν μουσικός im mus. Sinne für den Aufbau der Orgel Maßgebendes verkörpert, das sich hier freilich nicht (wie bei den unten, in Abschn. I. (3)–(6), erläuterten Meßgeräten) auf Stimmung oder Intervallreinheit, wohl aber auf Skalenumfang und Pfeifenanzahl bezieht. Dieses Verständnis wird gestützt durch Vitruvius' Grundsatz, daß ‚musica, canonica ratio et mathematica' zum Architektenwissen (architecti scientia) gehören (*op. cit.* I, 1:

„Musicen autem sciat oportet, uti canonicam rationem et mathematicam notam habeat"; ed. Fensterbusch, 28), und liegt nahe, wenn Philon von Alexandreia (innerhalb eines Kommentares zu Vulgata, Genesis [1. Mos.] 4, 21) den Ausdruck von Vitruvius zur physiologischen Erläuterung der Luftröhre heranzieht („ὥσπερ μουσικὸν κανόνα"; ed. Colson/Whitaker, London 1968, II, 386).

(c) Auf Vitruvius beruft sich die Gepflogenheit im 17. und 18. Jh., die ORGEL-WINDLADE als canon musicalis zu bezeichnen. So wird die adjektivische Hervorhebung im von Vitruvius benutzten Ausdruck bei S. de Caus zwar nicht eigentlich auf das Musikalische, wohl aber auf das Orgelbautechnische bezogen, wenn er Canon musicalis mit der Windlade als dem secretum gleichsetzt:

Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines... (Ffm. 1615; hier zit. nach d. dtsch. Fassung *Von Gewaltsamen bewegungen...* III, Ffm. 1615): DIE Windtladen oder wie es etliche nennen das secretum, wird von Vitruuio Canon musicalis genennet/ ist gemacht wie eine Laden... Inwendig seynd die Venteelen/ durch welche wenn sie auffgestossen/ der Windt in die Pfeiffen gehet... (12).

Canon musicalis aber ist im entsprechenden Eintrag des WaltherL (Lpz. 1732, 133 b) schlechthin „der Wind-Kasten, oder vielmehr die Wind-Lade in einer Orgel und in einem Positiv". Für die herausragende Rolle dieses Bauteiles aber, das sich als secretum verstehen ließ und in dem sich das caput machinae befindet, zeugt der Vergleich bei J. Adlung:

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758) VI: Was das Herz ist bey lebendigen Creaturen, und in demselben das Blut, das ist bey der Orgel die Windlade, und in derselbigen der Wind. Folglich ist solche der vornehmste Theil eines Orgelwerks (347 f.).

(2) Trotz der Plausibilität einer BEDEUTUNGS-VERENGUNG VON STANGE ÜBER RICHTSCHEIT ZU VERHÄLTNISMASSSTAB sind Chronologie wie tatsächliche Abhängigkeiten der Ausbildung des mus. Fachwortes kanon bzw. canon ungeklärt. Denn die Gesamtüberlieferung ist höchst lückenhaft und wegen der meist späten und indirekten Quellen auch voller Unsicherheiten. Zudem existierten verschiedene Bedeutungen des Wortes nebeneinander, die jedoch offenbar vom jeweiligen Gegenstandsbereich her aus dem Kontext ebenso klar unterscheidbar wie verständlich waren. Schließlich wurden wahrscheinlich bereits im Bereich der Keilschriftkulturen, aus dem musiktheoretische Fragmente bekanntgeworden sind (vgl. Rashid 1989, 14–19), proportionale Saitenteilungen mit Meßgeräten praktiziert und dienten als methodische, vielleicht auch begriffliche Anregungen für den Kreis um Pythagoras. Für ihn wird eine Kenntnis altorientalischer Weisheit zunehmend diskutiert (vgl. Zaminer 1989, 181 f.). Und daß A. M. T. S. Boethius in *De inst. mus.* I, 10 (um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 197, 22 ff.) beiläufig vermerkte, die drei Hauptkonsonanzen seien bereits „ante Pythagoram" benannt – also erkannt – worden, gewinnt demnach ebenso Interesse wie Nikomachos' vielzitierte Notiz der alternativen Plurale „monochorde" (hier zum erstenmal erwähnt), „phandourai" (als geläufige Bezeichnung, in der jedoch arabische Spuren vorzuliegen scheinen; vgl. Münxelhaus 1976, 32 f.) und „kanones" (so bei den Pythagoreern) im Zusammenhang mit der Einteilung in Blas- und Saiteninstrumente:

Harmonicum enchiridion (2. Jh.) III: μέσα δ' αὐτῶν καὶ οἷον κοινὰ καὶ ὁμοιπαθῆ τά τε μονόχορδα φαίνεσθαι, ἃ δὴ καὶ φανδούρους καλοῦσιν οἱ πολλοί, κανόνας δ' οἱ Πυθαγορικοὶ... (JanS, 243, 13–15).

(3) Dennoch erscheint für jenes erwähnte Intervall-Meßgerät unstreitig, daß dessen GEBRAUCH IM KREISE DER PYTHAGOREER – angeblich durch Pythagoras selbst – aufkam, denen die Tradition eine besondere Pflege der ‚kanonischen Tätigkeit' (κανονικὴ πραγματεία) zuschrieb und die Bezeichnung κανονικοί beilegte.
Die berühmte Erzählung des Nikomachos (*Harmonicum enchiridion* VI, 2. Jh.; JanS, 245–248), daß und wie Pythagoras die Intervallproportionen der Konsonanzen ‚entdeckt' und am Monochord (von κανών ist hier nicht die Rede) verifiziert habe, trägt unverkennbar mythische Züge, die freilich das Weiterleben dieser durch A. M. T. S. Boethius (*De inst. mus.* I, 10–11, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 196–198) dem Mittelalter überlieferten Legende begünstigten (zu ihrer Tradition siehe Oppermann 1925, 284–301). Den zumindest in der Spätantike verbreiteten Nimbus des Pythagoras als Entdecker des einsaitigen Kanons bezeugt auch Diogenes Laertios:

Vita philosophorum (3. Jh.) VIII, 12: ...τόν τε κανόνα τὸν ἐκ μιᾶς χορδῆς εὑρεῖν (ed. Long, Oxford 1964, 397, 21).

Distanzierter erwähnt Nikomachos die „sogenannte pythagoreische Kanon-Teilung" (*op. cit.* XI: „τὸν τοῦ Πυθαγορικοῦ λεγομένου κανόνος κατατομὴν"; JanS, 260, 13).
Da gleichwohl die Zeugnisse seit um 400 vor Chr. für den Gebrauch eines monochord-artigen Hilfsmittels (unter welcher Bezeichnung auch immer) zur Demonstration mus.-intervallischer Zahlenverhältnisse, somit des Tonsystems, kaum anfechtbar sind, fordern sie zu Diskussion und Datierung wichtiger Frühbelege für κανών heraus.
Hier geht es beispielsweise um die offene Frage von Authentizität und Gegenstand der unter Werken des Demokritos (Mitte 5. Jh. vor Chr.) erwähnten Schrift ‚Über die Logik oder Kanon' (ΠΕΡΙ ΛΟΓΙΚΩΝ ἢ ΚΑΝΩΝ Α Β Γ; vgl. H. Diels/W. Kranz, *Die Fragmente d. Vorsokratiker* II, Zürich u. Bln [11]1964, 140).

In ihr fand sich laut Sextus Empiricus (Ende 2. Jh.) anscheinend die Bemerkung, es gebe zwei „kanones" (hier im Sinn allgemeiner Richtmaßstäbe für die Erkenntnis): einen durch die Empfindungen und einen durch den Verstand („ἐν δὲ τοῖς Κανόσι δύο φησὶν εἶναι γνώσεις· τὴν μὲν διὰ τῶν αἰσθήσεων τὴν δὲ διὰ τῆς διανοίας"; vgl. Diels/Kranz, loc. cit.).

Diese Gegenüberstellung von Sinneswahrnehmung und Verstandesbeweis – in der seit Boethius üblichen Latinisierung als sensus und ratio – berührt ein Grundproblem antiker wie mittelalterlicher Musikanschauung, nämlich die Entscheidung darüber, wie diese beiden Urteilsinstanzen grundsätzlich, zunächst und konkret aber bei der am Monochord vorgenommenen Intervallbestimmung zu gewichten sind, sofern ihre Ergebnisse divergieren und die Frage der Priorität herausfordern (siehe auch unten, I. (5)). Jene κανόνες sind zweifellos Spielarten dessen, was unter dem Begriff – als abstraktes geistiges Werkzeug – vielfältig erfaßt wurde und in Epikurs Dreigliederung der Philosophie sogar zur Umbenennung von λογική in κανονική (neben Physik und Ethik) führte (Oppel 1937, 23–39). Dennoch sind die Gemeinsamkeiten der Vorstellung von Hilfsmitteln zur Beurteilung des Richtigen (oder bildlich des Geraden) in den genannten Bereichen wie im Musikalischen unverkennbar.

Sodann geht es um die Einordnung der nur fragmentarisch überlieferten Schrift mit dem Titel *Κανών* des Polyklet (5.–4. Jh. vor Chr.), von der bekannt ist, daß sie die Bedeutung genauer Zahlenverhältnisse (vgl. Diels/Kranz, *op. cit.* I, 392), konkreter: der richtigen Proportionen des menschlichen Körpers für die Symmetrie der künstlerischen Darstellung, hervorhob, was Galenus mit dem Verweis auf Polyklets Schrift berichtet (*De placitis Hippocratis et Platonis*, 2. Jh., V, 3: „καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου Κανόνι γέγραπται"; ed. Lacy, Bln 1978, 308, 20–21). Ob diese Anwendung eine „allmähliche Übertragung" des ‚Verhältnismaßstabes' aus dem Bauhandwerk auf die Bildende Kunst bezeugt (so Oppel 1937, 14–17) oder bereits den musiktheoretischen κανών voraussetzt (Koller 1959/60, 71), ist streitig. Á. Szabó (1969, 157) kam aufgrund ausgreifender – auch terminologischer – Untersuchungen zu dem Schluß, die „Existenz des zwölfgeteilten ‚Kanon'" lasse sich „mindestens für Platons Zeit einwandfrei nachweisen" (siehe auch unten, I. (6)).

Porphyrios, ein zwar später Zeuge, weist unter Berufung auf Kl. Ptolemaios die „kanonische Tätigkeit" (κανονικὴ πραγματεία), also den spezifischen Gebrauch des intervallmessenden Kanons, klar den Pythagoreern zu, spielt aber in seiner anschließenden Bemerkung zugleich auf voneinander abweichende Richtungen innerhalb der griech. Musiktheorie an:

Commentarium in Ptolemaei harmonicam (zweite Hälfte 3. Jh.) II: Ἡ οὖν κανονικὴ πραγματεία, κατὰ τίνας μᾶλλόν ἐστι; καθόλου κατὰ τοὺς Πυθαγορικούς· ἣν γὰρ νῦν ἁρμονικὴν λέγομεν, ἐκεῖνοι κανονικὴν ὠνόμαζον (ed. Düring, Göteborg 1932, 22, 25–27).

Die Entgegensetzung – „was wir [sc. Ptolemaios und Porphyrios] jetzt als harmoniké bezeichnen, nennen jene [sc. die Pythagoreer] kanoniké" – ist zwar dadurch gemildert, daß Ptolemaios eine kritisch vermittelnde Stellung zwischen den Extremen (wenn es denn solche tatsächlich gab) einnahm. Doch klarer wird der gemeinte Kontrast wenig später in der im nächsten Abschn. angesprochenen Unterscheidung zwischen kanonikoi und mousikoi.

(4) Experimente und Berechnungen am κανών – oft als ‚Kanonteilung' (κατατομὴ κανόνος) bezeichnet – förderten die EXAKTE BESTIMMUNG VON INTERVALLEN UND TONSYSTEM, polarisierten aber auch den Diskurs über das Wesen der Musik, der – zugespitzt – zwischen den Fronten der (den Monochordproportionen vertrauenden) ‚Kanoniker' (κανονικοί) und der (auf die Sinnesempfindung des Gehörs bauenden) ‚Musiker' (μουσικοί), in anderer Paarung zwischen ‚Pythagoreern' und ‚Aristoxeneern' verlief.

Den enormen Gewinn an Erkenntnis und rationaler Durchdringung tonsystematischer Grundlagen des Musikalischen verkörpert zunächst der in etlichen Quellen (und nach Meinung mancher Forscher auch glaubhaft) dem Euklid zugeschriebene Text *Κατατομὴ κανόνος* (um 300 vor Chr.; oft *Sectio canonis* genannt). Die im Titel (‚Teilung des Kanons') angesprochene Konstruktion, die ein 15-stufig diatonisches System im Doppeloktavrahmen ergibt, wird geometrisch exakt beschrieben, und das Wort κανών erscheint (bereits) in der speziellen Bedeutung von Intervall-Meßgerät (oder dem an ihm durchgeführten Meßverfahren, siehe unten, I. (6)) als bekannt vorausgesetzt, nämlich (wie in der Überschrift) kommentarlos benutzt; es kündigt zunächst den Beginn der eigentlichen Konstruktion, dann ihren Übergang vom Bemessen der festen zu dem der beweglichen Stufen an:

Proposition 19: Τὸν κανόνα καταγράψαι κατὰ τὸ καλούμενον ἀμετάβολον σύστημα (ed. Barbera, Lincoln 1991, 178, 1);
ἔσονται ἄρα εἰλημμένοι ἐν τῷ κανόνι πάντες οἱ φθόγγοι τοῦ ἀμεταβόλου συστήματος (182, 11–12).

Daß dieser eigentlichen Kanonteilung (den sogenannten Propositionen 19 und 20) im Traktat außer der Einleitung zunächst rein mathematische Erörterungen vorausgehen, die erst in den Propositionen 10–17 auf das mus. Tonsystem bezogen, allerdings in Proposition 9 bereits zu einer arithmetischen Darstellung des pythagoreischen Kommas (ähnlich derjenigen in Euklids *Elementa* VIII, 2) benutzt werden, unterstreicht den theor.-wiss. Rahmen des Kanon-Verfahrens ebenso wie dessen Charakter als ein philosophisch übergreifendes und nicht nur fachmus. Aufweisen proportionaler Zusammenhänge.

Insofern fügt sich dieser Text ganz in die geistige Sphäre, die beispielsweise der Dialog zwischen Sokrates und Glaukon in Platons *Politeia* 531a–e umreißt. Auch dort werden diejenigen, die (in der Harmonik) „Zusammenklänge und Töne gegeneinander messen", von solchen unterschieden, die „den Ohren mehr trauen als der Erkenntnis", und Sokrates wendet die Polemik in die Richtung der Aufgabe, durch „planmäßige Behandlung der besprochenen Fächer (Geometrie, Astronomie, Akustik) zur Erkenntnis ihrer Gemeinschaft" und der Zusammengehörigkeit ihrer Gegenstände zu gelangen.
Sieht man von den Schwierigkeiten ab, aus mancherlei diffusen Berichten die Gruppierungen unter den älteren Pythagoreern zu durchschauen (vgl. Fritz 1960), so bleiben folgende (in der Spätantike formulierte) Gegenüberstellungen markant. Porphyrios unterscheidet (im Anschluß an den oben, in I. (3) zit. Passus) zwischen kanonikoi, den die Zahlenverhältnisse (τοὺς λόγους) am Meßgerät beachtenden Pythagoreischen harmonikoi, auf der einen Seite, und zwischen mousikoi, den von den Sinnesempfindungen (ἀπὸ τῶν αἰσθήσεων) ausgehenden harmonikoi, auf der anderen Seite:

Commentarium in Ptolemaei harmonicam (zweite Hälfte 3. Jh.) II: κανονικὸς δ' ἐστὶ καθόλου ὁ ἁρμονικὸς ὁ περὶ τοῦ ἡρμοσμένου ποιούμενος τοὺς λόγους. διαφέρουσι δὲ μουσικοὶ καὶ οἱ κανονικοί. μουσικοὶ μὲν γὰρ λέγονται οἱ ἀπὸ τῶν αἰσθήσεων ὁρμώμενοι ἁρμονικοί, κανονικοὶ δ' οἱ Πυθαγορικοὶ οἱ ἁρμονικοί (ed. Düring 1932, 23, 5–8).

Kl. Ptolemaios stellt in der – bemüht ausgewogenen – Erwähnung der beiden Strömungen in seiner *Harmonica* I, 2 (Mitte 2. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1930, 5,27–6, 11) die Pythagoreer den Aristoxeneern gegenüber, gibt aber beiden unrecht, den einen, weil sie auch dort, wo es nötig wäre, dem Höreindruck nicht folgen, sondern Tonberechnungen anstellen, die oft den Erscheinungen widerstreiten und so das Verfahren disqualifizieren, den anderen, weil bei ihnen (Über-)Betonung der Sinnesempfindungen unter Vernachlässigung der Berechnungen in Widersprüche mit Vernunft und Wahrnehmung führt. Auch wenn in diesen Passagen vom Meßgerät (oder Meßverfahren) κανών nicht ausdrücklich die Rede ist, resultieren diese Klarstellungen aus der Grundsatz-Erörterung der „Aufgabe des Musiktheoretikers", die darin bestehe, „allenthalben die errechneten Gegebenheiten des Kanons zu wahren, die nach Ansicht der Meisten nie irgendwie mit den Sinneswahrnehmungen in Konflikt geraten" (diesem Passus geht die oben, in I. (1), zit. Begriffserklärung von kanon harmonikos voraus):

ἁρμονικοῦ δ' ἂν εἴη πρόθεσις τὸ διασῶσαι πανταχῆ τὰς λογικὰς ὑποθέσεις τοῦ κανόνος μηδαμῆ μηδαμῶς ταῖς αἰσθήσεσι μαχομένας κατὰ τὴν τῶν πλείστων ὑπόληψιν... (5, 13–15).

M. Bryennius bestimmt die Teilung des sogenannten kanon harmonikos als grundlegende, weil „Klarheit" und „Genauigkeit" ermöglichende Aufgabe der Einführung in die harmoniké, somit in die Musiktheorie:

Harmonica (Anfang 14. Jh.) I, 1: 'Αλλ' ἐπειδὴ περὶ ἁρμονικῆς εἰπεῖν προεθέμεθα ἀναγκαῖον μετὰ πάσης σαφηνείας τε καὶ ἀκριβείας προεκθέσθαι ὅσα δὴ συντελεῖ πρὸς τὴν κατατομὴν τοῦ καλουμένου ἁρμονικοῦ κανόνος, ἐν ᾧ γε τὸ πᾶν τῆς εἰρημένης ἐπιστήμης, ὁπόσον τε καὶ ὁποῖόν ἐστιν, ἐναργῶς κατοπτεύεται (ed. Jonker, Groningen 1970, 50, 20–23).

Und er entfaltet die Erläuterungen des κανὼν ἁρμονικός (besonders in II, 6–7; 172–190) sowohl im Blick auf dessen Zweck, die für das Musikalische vorrangige Sinnesempfindung (αἴσθεσις) mit dem Mathematisch-Rationalen (λόγος) zu verbinden, um ihr Sicherheit im Unterscheiden zu verleihen (vgl. II, 2; 144–152), als auch zur Herleitung von Genera, Stimmungsnuancen und Tonarten (besonders II, 8–15 u. III, 1–2; 190–308), so daß hier die zentrale Rolle des κανών für die Begründbarkeit des Musikalischen offenkundig ist. In solchem Zusammenhang überrascht nicht, wenn Herons Einteilung der μαθηματική in seinen *Definitiones* (1. Jh.; ed. Heiberg, Lpz. 1912, 164, 12 f. u. 23), nach den abstrakten Hauptgebieten Arithmetik und Geometrie, innerhalb der sechs auf Sinneswahrnehmung angewiesenen Bereiche (neben Logik, Geodäsie, Optik, Astronomie, Mechanik) die „Musiktheorie" (so Heibergs Übers.) als κανονική verzeichnet.

(5) Da die oft genauen Beschreibungen des Intervall-Meßgerätes keineswegs immer dem Monochord entsprechen, kann der Ausdruck κανών NUR PARTIELL ALS SYNONYM ZU MONOCHORDUM gelten.
Was die im vorangegangenen Abschn. zit. *Sectio canonis* Euklids klar voraussetzte – eine „Länge des Kanons, die auch Abschnitt AB der Saite ist" („ἔστω τοῦ κανόνος μῆκος, ὃ καὶ τῆς χορδῆς τὸ α β"; ed. Barbera, Lincoln 1991, 178) –, bildet bei Kl. Ptolemaios, *Harmonica* (Mitte 2. Jh.), nur einen Teilbereich der Beschäftigung mit dem Kanon. Daher betont der Autor bereits im Titel des Kap. I, 8, über den Erweis der Konsonanzen-Zahlenverhältnisse die Zuhilfenahme des „einsaitigen Kanons" (διὰ τοῦ μονοχόρδου κανόνος; ed. Düring, Göteborg 1930, 16, Überschrift), der im Unterschied zu den anderen legendären Maßverfahren des Pythagoras als zuverlässig hervorgehoben und recht genau beschrieben wird, später aber in seiner „Unhandlichkeit" (δυσχρηστία; 66, Überschrift) und – erstaunlicherweise – in seiner musikpraktischen Unvollkommenheit kritisiert wird.
Als tonmessendes Demonstrationsgerät aber, das gerade nicht Musikinstrument sein soll, erörtert Ptolemaios in Kap. I, 11 auch die Verwendung des achtsaitigen Kanons (διὰ ὀκταχόρδου κανόνος; 25,

Überschrift), dabei die nötigen Präzisions-Bedingungen (gleiche Dichte, Dicke, Länge der Saiten) problematisierend (26, 15–28, 12), und schließlich (in Kap. III, 1–2) noch diejenige des fünfzehnsaitigen Kanons (διὰ πεντεκαιδεκαχόρδου κανόνος; 83, Überschrift) und dazu andere Möglichkeiten, eine das Tonsystem umspannende „Teilung bis zur Doppeloktave" (μέχρι τοῦ δὶς διὰ πασῶν κατατομήν; 86, Überschrift) zu realisieren. Weniger aussagekräftig ist es jedoch, wenn anon. Kurztexte mythisch-kosmologisch dem Orpheus zugeschriebene Beobachtungen der sieben Planeten und der Sonnenbahn auf einen „siebensaitigen" und einen „achtsaitigen Kanon" beziehen (ἐν τῷ ἑπταχόρδῳ [ὀκταχόρδῳ] κανόνι; ed. Ruelle, *Deux textes grecs anon. concernant le canon mus.*, Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France XI, 1877, 147–169), denn hier dürfte lediglich die legendäre, auch bei A. M. T. S. Boethius in *De inst. mus.* I, 20 (um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 205–212) überlieferte Entstehungsgeschichte des Tonsystems aus vier Saiten bzw. Stufen (quattuor nervis) bis zur 15-stufig ausgefüllten Doppeloktav-Konsonanz benutzt worden sein.

Boethius, der Partien aus Ptolemaios modifiziert übersetzte, vermied das Wort κανών bzw. canon völlig, obwohl er andere griech. Termini durchaus entlehnte. Daher steht „per... octachordi divisionem" bei Boethius (V, 14; 363, 21 f.) für Ptolemaios' „διὰ ὀκταχόρδου κανόνος". Besonders signifikant aber ist, daß Boethius in diesem Zusammenhang (IV, 18; 348, 8 u. 15 f.) nicht einmal von monochordum spricht, sondern von regula und nervus, um das bei Ptolemaios (I, 8; loc. cit. 17, 20 ff. u. 27) als [καλουμένος] κανών Bezeichnete (aber auch unter dem Eindruck von Euklids im vorangegangenen Abschn. zit. *Sectio canonis*) umzusetzen – ein Sachverhalt, der den Blick auf weitere terminologische Nuancen lenkt.

(6) Überdies bezeichnet das Fachwort κανών nur eingeschränkt das Meßgerät als solches, denn nicht nur dessen pars pro toto (Saite) oder das gelegentliche Diminutivum κανόνιον (für die Maßleiste unter oder neben der Saite), sondern zuweilen auch der Terminus selbst zielen eher auf VERFAHREN UND WESEN SOWIE DARSTELLUNG DER MESSUNG NAMENTLICH DURCH EINE PROPORTIONSZAHLEN-REIHE.

Dies wird nicht erst in dem im letzten Abschn. erwähnten Übersetzungswort regula des Boethius deutlich. Bereits bei Diogenes Laertius (zit. oben, I. (3)) wird κανών (das Maßgebende) „auf einer Saite" (ἐκ μιᾶς χορδῆς) gefunden. Nikomachos unterscheidet die gespannte Saite und den (unter ihr liegenden) saitenmessenden ‚Kanon':

Harmonicum enchiridion (2. Jh.) X: εἰ γάρ τις χορδῆς μακρᾶς ὑπὸ μίαν καὶ τὴν αὐτὴν τάσιν κειμένης ἐπί τινι κανόνι... (JanS, 254, 13 f.).

Der Ausdruck κανόνιον (kleiner Kanon) bezeichnet bei Kl. Ptolemaios (*Harmonica*, Mitte 2. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1930, 18, 10 u. 16 u. 23 sowie 47, 4) entweder die unter oder neben der Saite angebrachte Maßleiste (vgl. Düring 1934, 36 u. a.: „Saitenmesser", und Barker 1989, 292 u. a.: „measuring-rod"), die eine irgendwie geartete Zahlenskala enthalten muß, oder bei dem Helikon genannten Verfahren der Intervalldemonstration eine die vier Saiten steg-artig teilende Leiste (Barker, 320: „a rod serving as a bridge"), beide Male jedenfalls das zum Maßnehmen wesentliche Werkzeug.

Eindeutige Belege dafür, daß mit dem Wort κανών lediglich die Maßleiste selbst, ohne die Saite und deren Halterung, angesprochen wurde, bietet Aristeides Quintilianus, der bei Erörterung seiner sogenannten Kanonteilung sowohl einen ‚bloßen' (noch unbezeichneten) Kanon (κανόνα ψιλὸν) erwähnt als auch dessen ‚Teilung' sowie das Übertragen dieser Markierungen durch parallele Linien auf „den unter der Saite liegenden Kanon":

De musica (zweite Hälfte 2. Jh. oder später) III, 2: ...παραθέντες μὲν κανόνα ψιλὸν καὶ αὐτὸν μὲν προδιαιροῦντες, ἀπὸ δὲ τῶν ἐν αὐτῷ σημείων παραλλήλους ἄγοντες ἐπὶ τὸν ὑποκείμενον τῇ χορδῇ κανόνα, κἄπειθ' οὕτως τούτου μὲν τοῦ κανόνος τὰ μέρη σημειούμενοι, τὴν δὲ χορδὴν κατὰ τὰ σημεῖα διαλαμβάνοντες. ἡ μὲν τοῦ κανόνος λεγομένη κατατομὴ τοιάδε (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 98, 16–21).

Neben dem Meßgerät, zuweilen nahezu losgelöst von ihm, bezeichnet κανών (wie κανόνιον) auch die Darstellung der Messung durch eine Proportionszahlen-Reihe. Der früheste Ansatz zum Verfahren, anhand eines monochordartigen Meßgerätes nicht nur Verhältnisse der (elementaren und symphonen) Einzelintervalle aufzuweisen und zu prüfen, sondern diese in einer Proportionszahlen-Reihe darzustellen, ist hinter der Aussage des Nikomachos zu vermuten, die „erste Tetraktys der Zahlen 6, 8, 9, 12 ist Quelle aller Konsonanzen":

op. cit. II, 7: ...κἀντεῦθεν ἡ πρώτη τετρακτὺς τὴν τῶν συμφωνιῶν πηγὴν ἔχουσα ἀναφαινομένην τῶν ς' η' θ' ιβ'... (JanS, 279, 8–10).

Hatte Koller 1959, 241, aus verstreuten Belegen geschlossen, bei den Intervallberechnungen zwischen den Zahlen 6 und 12 handle es sich „um die Bestimmung der ursprünglichen ἁρμονία der Oktave", so vertiefte Szabó 1969, 160, diese Interpretation zur These, grundlegende Begriffsprägungen (wie diastema und horoi) setzten Erfahrungen mit der Saitenteilung voraus, wesentliche Rechenoperationen aber seien am „zwölfgeteilten Kanon" entwickelt worden, so daß demjenigen Experiment aus der durch Gaudentios berichteten Pythagoraslegende, das sich einer zwölfgeteilten Saite bedient (*Introd. harmonica* XI, 4. Jh.; JanS, 341, 13-15: „χορ-

δὴν γὰρ τείνας ἐπὶ κανόνος τινὸς καὶ τὸν κανόνα διελὼν εἰς μέρη ιβ'“), hohe Bedeutung für die pythagoreische Proportionenlehre zukomme (Szabó 1969, 181–233). Und B. L. van der Waerden, der diese Annahme teilte (*Die Pythagoreer*, Zürich u. München 1979, 369 ff.), bezog sie in den chronologischen Rahmen ein, den er für die Ausbildung der pythagoreischen Musiktheorie von Pythagoras (um 530–500) bis Archytas (um 400–360) entwarf (ibid. 73–77).

Unabhängig davon, wie man die Priorität musiktheoretischer und mathematischer Erkenntnisse im einzelnen beurteilt, weist ihr Zusammenhang bereits in der berühmten, durch Platon im *Timaios* angedeuteten Zahlenreihe auf ein stufenmäßiges Ausfüllen der symphonen Intervalle (Quarte, Quinte, Oktave), somit auf den Bau mus. Skalen. Während die *Sectio canonis* sich hierbei auf das intervall-proportionale Ausmessen der einzelnen (beweglichen) Stufen beschränkt, verbinden andere Kanon-Teilungen die geometrischen Konstruktionen (am Monochord) mit Angaben einer Proportionszahlen-Reihe, die der ausgemessenen Skala durchgängig entspricht. Da hier, wie schon in der Exegese der *Timaios*-Reihe, das Prinzip der Ganzzahligkeit galt, wurden drei- bis fünfstellige Zahlen erforderlich, die sich der Möglichkeit einer präzisen Wiedergabe von Einheiten auf der Maßleiste entzogen, folglich als reine Rechenresultate ein Darstellungsmittel eigener Art ergaben und sich nur auf ein fiktives ‚Ideal-Monochord' beziehen ließen.

Auf diese Weise wird die Kanonteilung bei Aristeides Quintilianus mit den Oktav-Grenzzahlen 9216, 4608, 2304 verbunden (*op. cit.* III, 2; 97, 8 f.), die auch A. M. T. S. Boethius übernahm (*De inst. mus.*, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 319, 3–12). Gaudentios (*op. cit.* XV–XVI; JanS, 343 f.) deutete drei Zahlenreihen zwischen 2304 und 576, 648 und 2592 sowie 20736 und 5184 für unterschiedliche Doppeloktavräume zwischen Proslambanomenos und Nete hyperbolaeon an (dargestellt in Ch.-E. Ruelle, *Alypius et Gaudence traduits en Frç...*, Collection des auteurs grecs relatifs à la musique V, Paris 1895, 97 f.), nannte die (nicht erhaltenen) Tabellen aber jeweils διαγράμμα und sprach lediglich bei der Notenzeichen-Übersicht der Halbtöne von κανόνιον (*op. cit.* XXII; JanS, 350, 19; vgl. Ruelle, 102). Theon von Smyrna schreibt dem Thrasyllos (vor 36) eine Kanonteilung zu, die Nete hyperbolaeon mit 10368 gleichsetzt (*Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, erste Hälfte 2. Jh.; ed. Hiller, Lpz. 1878, 87, 6 und 93, 4), wohinter sich eine ganzzahlige Darstellung der drei Genera des 15-stufigen Systems im Doppeloktavrahmen verbirgt (aufgelöst bei Sachs 1980, 137). Abstrakte Eigenart solcher Zahlenreihen und deren Unrealisierbarkeit am Meßgerät bewirkten jedoch keine radikale Trennung von rein numerischer und konkret intervallmessender Darstellung des Kanons. Denn Aristeides Quintilianus wendet sich ausdrücklich wegen der Schwierigkeit, die jene großen Zahlen für die zu teilende Saite bedeuten, dem praktisch bewährten Verfahren zu (*op. cit.* III, 2: „ἀλλ' ἐπειδὴ διὰ τὸ πλῆθος τοῦ ἀριθμοῦ δυσχερὴς ἡ τοιαύτη τῆς χορδῆς ἔκθεσις, διὰ γραμμικῆς ἐφόδου τοῦτο ποιητέον“; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 97, 14–16). Und Ptolemaios vermeidet die bei der Abbildung aller Genera „bis in die Zehntausende“ (εἰς μυριάδας) gehenden Zahlen durch Verwendung eines in 60 Teile halbierten (also insgesamt in 120 Abschnitte geteilten) κανόνιον und betont, die ‚Fehler'-Quote übersteige (im verwendeten Sexagesimalsystem) nie ein Sechzigstel einer Einheit (*op. cit.* II, 13; 69, 25–33). Die anschließenden drei κανόνια (II, 14; 70–73) und mehr noch die 14 κανόνες (II, 15; 74–80) erscheinen allerdings in Gestalt vergleichender Zahlentabellen, die sich nur mehr nachträglich und punktuell auf die klingende Saite übertragen lassen. Insofern besteht die Methode der Proportionszahlen-Reihen, die Wantzloeben 1911, 30, „Monochord als System“ nannte, neben dem Kanon und zuweilen nahezu losgelöst von ihm.

(7) Im lat. Mittelalter wurde die Bezeichnung canon für das Meßgerät wie für die Proportionszahlen-Reihe weitgehend durch monochordum ersetzt. Die gewiß durch A. M. T. S. Boethius bewirkte Dominanz des Wortes monochordum als Bezeichnung für das mus. Intervall-Meßgerät und -Verfahren geht aus den zahlreichen mittelalterlichen Texten hervor, in denen Mensurae am Monochord gelehrt werden (vgl. Chr. Meyer, *Mensura monochordi. La division du monocorde [IXe–XVe siècles]*, Paris 1996).

Verbunden mit Reminiszenzen oder kritischen Diskussionen der überkommenen Monochord-Lehre, wird seit dem 15. Jh. canon als ALTERNATIV-TERMINUS FÜR MONOCHORDUM wiederaufgenommen; dies war Folge des Bekanntwerdens griech. Musiktraktate und ihrer durch humanistische Studien aktualisierten Terminologie, aus der nun die – allerdings lat. – Bezeichnung canon für das Meßgerät sowie Wortableitungen für die spezifische Lehre entlehnt wurden:

J. Frosch, *Rerum musicarum opusculum* (Straßburg 1535) VIII: Pythagorici Canona uocant, nostri Monochordum (f. B');

Fr. de Salinas, *De musica* (Salamanca 1577) II, 5: Et quoniam (vt Ptolemæus ait primo Harmonicorum, cap. 2.) Harmonici propositum esse debet, vbique conseruare rationales canonis positiones, ita vt nullo pacto sensibus repugnent, iuxta id quod plurimis apparet ad sensum (51; lat. Version des oben, I. (4), verzeichneten Zitates aus Kl. Ptolemaios' *Harmonica* I, 2);

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) I, 7: Dieses Stück harmonicalischer Wissenschafft und Beschaulichkeit wird mit seinem Kunst-Nahmen C a n o n i c a genennet. *Canon* aber, davon das Wort herkömt,

heisset eine Regel oder Richtschnur, in Griechischer Sprache. Wir wollen es die Eintheilungs-Lehre der Klänge nennen (41);

J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758) I: Weil nun... das Monochord auch Kanon heißt, (eine Regel) und auf demselben durch das Rechnen und Messen die Verhältnisse der Tonklänge hör- und sichtbar gemacht werden; so heißt dieselbige Lehre die Kanonik, (*canonica*) und diejenigen, welche sich des Rechnens und Messens zu solcher Entscheidung bedienen wollten, heissen *canonici* (32 f.; vgl. dazu ausführlich 247–336).

M. Mersenne bietet demjenigen, der „theoriam accuratam desiderabit", ein Diagramm mit Proportionszahlen-Reihen für die drei Genera im Raum einer Oktave und nennt es „Systema, seu Canonem" (*Harmonicorum libri XII*, Paris 1648, 146 f.).

Gelegentlich wurde versucht, den antiken Gedanken letztgültig maßgebender ‚Kanonik', wie sie die Intervallmessung am Monochord zu gewährleisten schien, auch für die Erörterung oder Würdigung der sogenannten Kanontechnik (vgl. unten, IV. (2)) beizuziehen.

Lit.: H. Degering, Die Orgel, ihre Erfindung u. ihre Gesch. bis zur Karolingerzeit, Münster 1905; S. Wantzloeben, Das Monochord als Instr. u. als System, Halle 1911; H. Oppermann, Eine Pythagoraslegende, Bonner Jb. [d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande], H. 130, Bonn 1925; I. Düring, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik, Göteborgs Högskolas Årsskrift XL, 1934: 1, Göteborg 1934; H. Oppel, ΚΑΝΩΝ. Zur Bedeutungsgesch. d. Wortes u. seiner lat. Entsprechungen (regula-norma), Philologus Suppl. XXX, H. 4, Lpz. 1937; H. Koller, Harmonie u. Tetraktys, Museum Helveticum XVI, 1959; Ders., Das Modell d. griech. Logik, Glotta XXXVIII, 1959/60; H. Frisk, Griech. etymologisches Wörterbuch I, Heidelberg 1960, Art. κανών; K. von Fritz, Mathematiker u. Akusmatiker bei d. alten Pythagoreern, Bayerische Akad. d. Wiss., Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsber. 1960, H. 11; Á. Szabó, Anfänge d. griech. Mathematik, München u. Wien 1969; B. Münxelhaus, Pythagoras musicus. Zur Rezeption d. pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wiss. im lat. Mittelalter, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen d. Musik XIX, Bonn-Bad Godesberg 1976; Kl.-J. Sachs, Mensura fistularum. Die Mensurierung d. Orgelpfeifen im Mittelalter, Teil II, Schriftenreihe d. Walcker-Stiftung für orgelwiss. Forschung II, Murrhardt 1980; A. Barker, Greek Mus. Writings, Bd. II: Harmonic and Acoustic Theory, Cambridge 1989; S. A. Rashid, Die Musik d. Keilschriftkulturen, in: Die Musik d. Altertums, hg. von A. Riethmüller u. Fr. Zaminer, Neues Hbd. d. Musikwiss. I, Laaber 1989; Fr. Zaminer, Musik im archaischen u. klassischen Griechenland, ibid.

II. In der byzantinischen Kirchenmusik bezeichnet κανών die neben κοντάκιον zentrale Gattung der Hymnendichtung.

Zu den frühesten Erwähnungen gehört möglicherweise die Partie aus der jüngeren Schicht (wohl zweite Hälfte 7. Jh.) des Dialogs zwischen dem Wüstenabt Pambo (4.–5. Jh.) und seinem Schüler, der nach seiner Rückkehr aus Alexandria die ihm anzusehende Traurigkeit damit erklärt, daß „wir [bei uns] keine Kanones und Troparia singen":

ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΝ S. Pambonis: Λέγει ὁ ἀδελφὸς τῷ γέροντι...Ἐν ἀμελείᾳ δαπανῶμεν τὰς ἡμέρας ἡμῶν ἐν τῇ ἐρήμῳ ταύτῃ. Καὶ οὔτε κανόνας οὔτε τροπάρια ψάλλομεν. Ἀπελθόντος γάρ μου ἐν Ἀλεξανδρείᾳ εἶδον τὰ τάγματα τῆς ἐκκλησίας, πῶς ψάλλουσι, καὶ ἐν λύπῃ γέγονα πολλῇ, διατὶ καὶ ἡμεῖς οὐ ψάλλομεν κανόνας καὶ τροπάρια (ed. Wessely, *Die Musikanschauung d. Abtes Pambo*, in: Österreichische Akad. d. Wiss., Philosophisch-historische Klasse, Anzeiger 89. Jg., 1952, 51; vgl. auch GS I, 2, u. Christ 1870, 105 f.).

Anscheinend entstand die in Texten und Melodien reich überlieferte und kanon genannte Gattung während der zweiten Hälfte des 7. Jh.; die 19. Vorschrift („κανών") des Concilium Quinisextum zu Konstantinopel (691/92 [„in Trullo"]) wird im Zusammenhang mit dieser Entstehung diskutiert (vgl. Wellesz 1949, 174, u. Velimirović 1973, 201). Charakteristisch für diese Gattung ist ihre komplexe Form. Sie ist geprägt durch ihr Gerüst der neun (außerhalb der Fastenzeit: acht) biblischen Cantica, auf die textlich in neugedichteten, jeweils mehrstrophigen Oden (ᾠδαί) - zu singen nach modellartigen Melodien – angespielt wird und die den verbindlichen Bezugsrahmen bilden für die ansonsten de tempore paraphrasierende Dichtung (und zwischen einige Oden einzufügende Hymnentypen). Einheitliches ἦχος (‚Tonart') und Strophenverbindung durch Akrosticha verstärken häufig diesen Rahmen. Welche Rolle die im Cod. Alexandrinus (5. Jh.) als „Κανόνες ἡμερινοὶ ψαλμῶν" und „Κανόνες νυκτερινοὶ τῶν ψαλμῶν" angesprochenen je 12 Psalmen (vgl. Christ 1870, 103) bei der Entstehung der Gattung spielten, ist unklar, zumal hier die biblischen Cantica zwar dem Psalter angefügt, aber 14 an der Zahl waren. Wohl erst im 6. Jh. erfolgte eine Neugruppierung der Cantica in dreimal drei Oden, doch deren bewußt ‚tropierende' Umdichtung scheint das Werk der ältesten Kanon-Dichter (vor allem des Andreas von Kreta, um 660–740) gewesen zu sein (zur Forschungsgesch. vgl. R. von Busch 1971, 13–16). Die Benennung dürfte auf einem Verständnis jener biblischen Cantica als eines ‚feststehenden Kanons' beispielhafter ‚Lieder' aus Altem und Neuem Testament beruhen, zumal zwei Zeugen, die bereits M. Gerbert zitierte, in der numerischen Festlegung der Gesänge das ‚Maß' des hier als Canon Bezeichneten sahen:

De Cantu et musica Sacra (St. Blasien 1774): Hæc Goar, ad mentem Zonaræ in hymnorum expositione p. 351. ubi omnia articulatim explicat: *Principio quidem quid sit canon, quid canticum, cur novem sint cantica &c. Canon dicitur*, inquit, *ex eo, quod habeant certos præfinitosque modulos*, τροπάρια, *& numeros, utputa novem canticis inclusos*. Vel iuxta Arcudium *canon* musicis *Græcis* praefinitam, præscriptam ac determinatam mensuram hymnorum significat, propterea & canonem vocant, quod modulationes eam mensuram non excedunt (I, 589).

Von den erwähnten Autoren läßt sich J. Goar (1601–1653) auch insofern heranziehen, als er bei der Erklärung des Wortes κανονάρχης (als eines Canonum dux & inceptor) bemerkt:

Εὐχολόγιον sive Rituale Graecorum (Venedig [2]1730): Κανών prima pars eius (omissa quacumque vetusta significatione) non *Canonem sive Synodale decretum*, sed potius, *Hymnum sive Canticum* Ecclesiasticum certa serie compositum indicat (23).

Trotz der Klarstellung, daß sich das Wort nicht auf die Canones von Synoden oder Konzilien beziehe, die primär assoziiert wurden, steckt im „certa serie compositum" dieser besonderen Hymnen ein Hinweis auf das gemeinsame Moment des ‚Vorgegeben-Geordneten', dem eine besondere Autorität zukommt.
Und indem J. Zonaras (erste Hälfte 12. Jh.; Textwiedergabe bei Christ 1870, 76–84) noch ausgiebiger auf die Bedeutungsvielfalt des Wortes κανών hinwies, beabsichtigte er zweifellos, eine gemeinsame Sinnschicht zu veranschaulichen, die auch für die Benennung der Hymnengattung zutrifft. Deshalb überrascht, daß ein Erforscher dieser Gattung äußerte, ein „unglücklicheres Wort als ausgerechnet ‚Kanon', zu dem schon... Zonaras eine Vielzahl von verschiedenen Bedeutungen im damaligen byzantinischen Sprachgebrauch nachweist, hätte man kaum noch finden können" (H. Schmidt, *Zum formelhaften Aufbau byzantinischer Kanones*, Wiesbaden 1979, 23). Ein semantischer Bezug auf „den technischen Begriff von Kanon" („massgebende Richtschnur") erschien Christ 1870, 104, als wenig zwingend. Doch neben der Annahme, daß im Bezug auf die biblischen Cantica das ‚Kanon-Artige' jener Hymnengattung gesehen werden konnte, liegt auch die Konnotation mit der allgemeinen monastischen Pflicht zu Lobgesang und Psalmodie nahe, ausgedrückt durch „Psalmodia nostra *Canon* dicitur" in einem von Gerbert aus anderer Quelle angeführten Passus, der freilich im Vergleich mit dem Bauern auch die Bedeutung von canon als Pachtzins ins Spiel bringt:

op. cit.: Canonem appellant, quas nos horas canonicas dicimus, ut ibidem ex vetusto Msc. GERLACHII annotat, „Psalmorum cantio opus est SS. Angelorum, qui ministrantes continenter Deo astant: *Laudate Dominum omnes Angeli sui*. Psalmodia nostra *Canon* dicitur. Quemadmodum agricola, nisi canonem suum probe persolverit, in carcerem coniicitur; ita & monachus, quando neglexerit canonem suum, statim deferitur a gratia: & traditur inimicis suis &c." (II, 259).

Lit.: W. CHRIST, Ueber d. Bedeutung von Hirmos, Troparion u. Kanon in d. griech. Poesie d. Mittelalters, erläutert an d. Hand einer Schrift d. Zonaras, in: Sitzungsber. d. königlich bayerischen Akad. d. Wiss. zu München, Jg. 1870, Bd. II, München 1870; E. WELLESZ, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford 1949, besonders 168–215; R. VON BUSCH, Unters. zum byzantinischen Heirmologion. Der Echos Deuteros, Hamburger Beitr. zur Musikwiss. IV, Hbg 1971; M. M. VELIMIROVIĆ, The Byzantine Heirmos and Heirmologion, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Bern u. München 1973.

III. In ungeklärtem Zusammenhang mit dem Meßgerät und seiner Terminusgeschichte (vgl. oben, I. (1)–(7)) steht im 12. bis 14. Jh. die lat. Bezeichnung canon (oder eines ihrer volkssprachlichen Äquivalente) für UNTERSCHIEDLICHE ARTEN EINES SAITENINSTRUMENTS, das seinerseits in die lange, bis zur Gegenwart reichende arabische Tradition des qānūn zu gehören scheint.
Vermutlich ging die arabische Rezeption griech. Kanonteilungen, der die (nicht erhaltenen) Schriften *Kitāb fī qismat al-qānūn* (Buch von der Teilung des Kanon) des al-Kindī (Mitte 9. Jh.) und zu Euklids *Sectio canonis* von Ibn al-Haitam (vor 1038) angehören (vgl. H. G. Farmer, *Islam*, Musikgesch. in Bildern III, 2, Lpz. 1966, 11), mit dem musikpraktischen Gebrauch eines kanon-ähnlichen Saiteninstrumentes einher, für das ebenfalls der Name qānūn üblich wurde (er begegnet in einer der ältesten *Erzählungen aus d. Tausendundein Nächten*, 169. Nacht; ed. Littmann, Lpz. 1924, II, 373 ff.). Zwei Aussagen arabischer Autoren des 13. Jh. sind in diesem Zusammenhang beachtenswert: Ibn Khallikān schreibt die Erfindung des qānūn dem Al-Fārābī (872–950) zu, dessen erhaltene Schriften aber – vermutlich anstelle von qānūn – ma'āzif verwenden, während Al-Shaqandī qānūn als eines der Hauptinstrumente bei andalusischen Arabern erwähnt (Farmer 1926, 243, 245 sowie 247).
In der Tat verweisen auch andere Zeugnisse auf den span.-maurischen Raum. In seinem Kapitel über die Herkunft der Musikinstrumente notiert J. Aegidius Zamor.:

Ars musica (um 1300): Canon et medius canon, et guitarra, et rabe, fuerunt postremo inuenta (CSM 20, 108: XVII,3).

Er meint damit, diese Instrumente seien „später erfunden" worden als das zuvor aus alttestamentlichem Propheten zitierte Instrumentarium bei der Anbetung der Nebukadnezar-Statue (vgl. Vulgata, Daniel III, 4–5), das anschließend anhand von Auszügen aus Isidorus Hisp. (*Etymologiarum sive originum libri XX*, um 630, III, 21–22, sowie XVIII, 4) erläutert wird. Für den span. Minoriten Aegidius stand offenbar fest, daß Canon und die mit ihm erwähnten Instrumente, für die sich auch bei Isidorus keine Hinweise fanden, jüngere Erfindungen waren, und die Vermutung, daß er sie aus dem arabischen Raum kannte, wird gestützt durch das Fehlen jenes Satzes sowie des Daniel-Zitates, somit des historisch-chronologischen Aspektes, in den ansonsten gleichlautenden (und vermutlich einer bislang unbekannten gemeinsamen Quelle entnommenen) Musik-Kapiteln XIX, 132 bis 146, aus der Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* des Bartholomaeus Anglicus (um 1245; ed. Müller,

in: Fs. Riemann, Lpz. 1909, 241–255). Doch auch die sprachliche Nähe zu arabisch bezeugten Instrumentennamen ist auffallend (vgl. A. Shiloah, Art. *Arabische Musik*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994, 724, sowie M. Burzik, Art. *Gitarre*, Abschn. II, loc. cit. III, 1995, 1335): etwa zu qānūn (trapezförmiger Zither), qîtâra (Zupfinstrument, vielleicht lautenähnlicher Quinterne), rabāb (Fidel). Interesse verdient ferner die Beischrift „canon" in einer anscheinend arabisch beeinflußten Hs. aus einem instrumentenkundlichen Textkorpus des 14. Jh. (Chr. Page, *Fourteenth-cent. Instr. and Tunings*..., The Galpin Society Journal XXXIII, 1980, 17–35, besonders 23).

Vor allem aber finden sich canon oder von diesem Wort (bzw. von qānūn) entlehnte Instrumentennamen in den toposhaften Instrumenten-Aufzählungen literarischer Texte aus dem 13. bis 15. Jh.:

angeblich aus d. Gedichten d. ‚Königs von Navarra' (um 1220): La je vi tout un cerne / Violle, Rebel, Guiterne / L'enmorache, Micanon / Cytolle et Psalterion / Harpe, Tabours, Trompes, Naquaires / Orgues, Cornes plus dex paires / Cornemuses, Flajols et Chevretés / Douceines, Simbales, Clocettes / Cimbre la Fluste Brehaigne / Et le grand Cornet d'Allemagne / Muse d'Aussay, Trompe petite / Buissine, Elès, Mouscorde, / Ou il n'a c'une seule corde / Et muse d'Eblet tout ensemble (zit. nach: A.W. Ambros, *Gesch. d. Musik* II, Breslau 1864, 509); nicht verzeichnet bei A. Wallensköld, *Les Chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925;

Adenet le Roi, *Cleomadès* (um 1280), Verse 2878–2884: Plenté d'estrumens y avoit, / vïeles et salterïons, / harpes et rotes et canons / et estives de Cornouaille; / n'i failloit estrumens qui vaille, / car li rois Carmans tant amoit / menestreus que de tous avoit...;

Verse 7247–7252: La sont trestout si estrument, / qui valent un granment d'argent: / harpes, rotes, gigues, vïoles, / leuus, quitaires et citoles, / et tinpanes et micanons, / rubebes et salterïons...;

Verse 17281–17294: Se vous a ce point la fussiez, / plenté d'estrumens oÿssiez, / vïeles et sauterïons, / harpes et gigues et canons, / leüs, rubebes et kitaires; / et ot en pluseurs lieus nacaires / qui mout tres grant noise faisoient, / mais fors des routes mis estoient; / cymbales, rotes, timpanons / et mandoires et micanons / i ot, et cornés et douçaines / et trompes et grosses araines; / cors sarrazinois et tabours / i avoit mout en lieus plusours (Œuvres, hg. von A. Henry, Brügge 1971, I, 96, 223 u. 511 f.; vgl. auch II, 699);

Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna* I u. II (um 1314–1316): La madre, ch'ebe nome madonna Genea, desinando il conte in camera con lei e certi altri ch'erano ivi ad albergo, la fecion ballare al suono d'uno mezzo cannone... (ed. Sansone, Turin 1957, 13; vgl. ältere Fassung [um 1296/97] 342);

...s'ella hae seco alcuna donna o balia over maestra che si intenda di suono, faccia talora sonar bassamente; e se 'l suo intelletto s'aconciasse a diletto, porrà imprender d'uno mezzo cannone o di viuola o d'altro stormento onesto e bello – e non pur da giullare – o vuole d'una arpa, ch'è bene da gran donna (25);

Heinrich von Neustadt, *Gottes Zukunft* (um 1312), Verse 4665-4680: Da enwaz kein swigen: / Singen, harpfen, gigen, / Horn, busunen, brummen, / Beide zymbeln und drummen, / Harpfen und auch zytoln, / Psalterien und welsche fioln, / Die ko(r)us mit der lûten, / Dambûren mit den bucken, / Flach ror und die schalmeyen, / Mit richer wal schameyen, / Rotten und metzkanone / Waz in vil sûßem done: / Auch klungen da die schellen. / Die engel mit den hellen: / Der freuden lûdem waz so groz / Daz er in dem himmel doz (ed. Singer, Bln 1906, 400 f.);

Juan Ruiz [Arcipreste de Hita], *Libro de buen amor* (um 1343), Verse 1227–1234: Con muchos estrumentes: salen los atabores, / allí sale gritando la guitarra morisca, de las bozes agúda è de los puntos arisca; el corpudo alaút, que tien punto a la trisca; la guitarra ladina con éstos së aprisca; / el rabé gritador, con la sü alta nota; ¡Calbí, garabí! ba teniendo la su nota; El salterio con ellos más alto que la mota, la viyuela de péñola con aquéstos y sota; / medio canón e harpa, con el rabé morisco; Entr'ellos alegrança al galope françisco, la flauta diz con ellos, más alta quë un risco, con ella el taborete: sin él non vale un prisco; / la viyuela dë arco faz dulces devailadas, adormiendö a vezes, muy alto a las vegadas, bozes dulces, sabrosas, claras e bien puntadas: a las gentes alegra, todas las tien pagadas; / dulce canón entero sal, con el panderete: con sonajas de açófar fazen dulce sonete; los órganos ý dizen chançones e motete; la (h)adedura albardana entre ellos se entromete: / gaita ë axabeba, e 'l inchado albogón, cinfónia ë baldosa en esta fiesta son; el francés odrezillo con éstos se compón, la neciacha banduria aquí pone su son; / trompas ë añafiles salen, con atabales... (ed. Gumbrecht, München 1972, 338–341);

Guillaume de Machaut, *Remede de Fortune* (um 1341), Verse 3964–3977: Violle, rubelle, guiterne, / Leü, morache, micanon, / Cytolle, et le psalterion, // Harpe, tabour, trompes, nacaires, / Orgues, cornes, plus de dis paires, / Cornemuses, flajos, chevretes, / Douceinnes, simbales, clocettes, / Tymbre, la flëuste brehaingne, / Et le grant cornet d'Alemaingne, / Flajos de Scens, fistule, pipe, / Muse d'Aussay, trompe petite, / Buissines, eles, monocorde, / Ou il n'a c'une seule corde, / Et muse de blef tout ensemble (ed. Wimsatt/Kibler/Baltzer, Athens, Georgia u. London 1988, 391);

ders., *La Prise d'Alexandrie* (um 1369/70), Verse 1146–1165: Et de tous instrumens le roy / Diray premiers, si com je croy: / Orgues, vielles, micanons, / Rubebes et psalterions, / Leüs moraches et guiternes / Dont on joue par ces tavernes, / Cymbales, citoles, naquaires, / Et de flaios plus de dix paires, / C'est a dire de vingt manieres / Tout des fortes com les legieres, / Cors sarrasinois et doussainnes, / Tabours, flaüstes traverseinnes, / Demidoussainnes et flaüstes, / Dont droit joues quant tu flaüstes, / Trompes, buisines et trompettes, / Guigues, rotes, harpes, chevrettes, / Cornemuses et chalemelles, / Muses d'Aussay, riches et belles, / Elles, fretiaus et monocorde, / Qui a tous instrumens s'acorde... (zit. nach Mus. Werke II, hrsg. von Fr. Ludwig, Lpz. 1928, 53*);

Eberhard von Cersne, *Der Minne Regel* (um 1404), Verse 403–419: Der meyster selfyseren / Nicht waz vor irme sange, / Noch organiseren, / Noch cymbel mid geclange, / Noch harffe edir flegil, / Noch schachtbret, monocordium / Noch stegereyff, noch begil, / Noch rotte, clauicordium, / Noch medicinale, / Noch portatiff, psalterium, / Noch figel sam cannale, / Noch lute, clauicymbolum, / Noch dan quinterna, gyge, videla, lyra, rubeba, / Noch phife, floyte noch schalmey, / Noch allir leye horner lud, / Noch allir tzungen sußlich screy, / Sam ir gesang wart nŷ so gud (ed. Wöber, Wien 1861, 23 f.; vgl. 239–247).

In den Kontexten geht es um die Darbietungen oder um die Sphäre der Spielleute, und bevorzugter Schauplatz ist der italo-iberische Raum: Tafelmusik in der Toscana, Ménestrel-Instrumente zu Rom, Hochzeitsfest in Sevilla (Adenet), Empfang des Don Amor in einem fiktiven Ort Kastiliens (Ruiz), Empfang des Königs von Zypern zu Prag 1364 (Machaut), Lob der alle Instrumente übertreffenden Vogelstimmen im Garten einer metaphorischen Minne-Burg (Eberhard); daneben handelt es sich auch um Standeserziehung und Sittenlehre für junge Damen (Francesco). Klanglich konnte das canon benannte Instrument wohl von einschmeichelnder Schönheit sein, da Brunetto Latini es im Zusammenhang mit den antiken Fabelwesen der Sirenen erwähnt:

Li Livres dou Tresor (um 1267) I, 136: Dont la premiere chantoit mervilleusement de sa bouche comme vois de feme, l'autre en vois de flaüt et de canon, la tierce de citole; et que par lor dous chans faisoient perir les nonsachans ki par la mer aloient (ed. Carmody, Berkeley u. Los Angeles 1948, 131 f.).

Alles deutet darauf hin, daß hier mit canon (oder Lehnwörtern) primär volkstümliche Instrumente angesprochen sind, die in zwei Größen bekannt und benannt waren: einer Normalgröße canon (canón entero [Ruiz], cannale [Eberhard]) und einer Kleinform medius canon (micanon oder michanon [Adenet, Machaut], mezzo cannone [Francesco], metzkanone [Heinrich], medio canón [Ruiz], medicinale [Eberhard]). Ihren Platz innerhalb der Aufzählungen bestimmt oft die Reimwortfunktion (Adenet, Machaut, Eberhard), wenngleich manche Texte auch eine Kenntnis mittelalterlicher Instrumentengruppierungen verraten. Die Forschung identifiziert beide Canon-Größen mit Typen von rechteckig-trapezförmigen Zithern (vgl. J. H. van der Meer, *Musikinstr.*, München 1983, 28 f.) und sieht sie in Verwandtschaft zum traditionellen und noch gegenwärtig in Nordafrika gebräuchlichen qānūn (I. El-Mallah, *Arabische Musik u. Notenschrift*, Münchner Veröff. zur Musikgesch. LIII, Tutzing 1996, besonders 312 u. 381).

Lit.: C. Sachs, Die Musikinstr. d. Minneregel, SIMG XIV, 1912/13; H. G. Farmer, The Canon and Eschaquiel of the Arabs, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland 1926; Fr. Dick, Bezeichnungen für Saiten- u. Schlaginstr. in d. altfranz. Lit., Giessener Beitr. zur Romanischen Philologie XXV, Giessen 1932, 40 f.; A. Machabey, Guillaume de Machault, Paris 1955, II, 135–156, besonders 136 f.

IV. Seit dem 15. Jh. verbindet sich in der mehrstimmigen Musik das Wort canon mit der Anwendung besonders streng geregelter Satztechniken, die verkürzter Aufzeichnung zugänglich sind, wobei canon zunächst nur die Anweisung zum Durchschauen der verkürzten Aufzeichnung meint, dann aber allmählich zum Terminus der Satztechnik wird.

Bereits zuvor sind solche Techniken, wenigstens seit dem 13. Jh., bezeugt, doch entweder in wenigen Sonderfällen, zu denen vor allem die Frühbelege für Sätze mit Rückwärtslesung einzelner Stimmen gehören (→ *Krebsgang* I. u. I. (2)(a)), oder aber als Merkmal von Satztypen wie Caccia, Chasse, Rondellus, bei denen das sehr simple Konzept der zeitlich versetzten Wiederholung einer notierten Stimme auf gleicher Stufe (Einklangskanon) nur wenig prononcierte Anweisungen erforderlich machte, die (womöglich deshalb) anscheinend auch nicht jeweils ausdrücklich als canon gekennzeichnet wurden. Die für einen der Satztypen (Rondellus=rota) ungewöhnlich umfangreiche Anweisung beim sogenannten Sommerkanon erklärt sich aus dem zweistimmig hinzutretenden pes (vgl. H. Besseler u. P. Gülke, *Schriftbild d. mehrstimmigen Musik*, Musikgesch. in Bildern III, 5, Lpz. 1973, 44 f.). In diesem Stadium also existierten sowohl die strengen, verkürzt notierbaren Satztechniken als auch die nötigen Anweisungen, in denen zuweilen von fuga bzw. fugare gesprochen wird (→ *Fuga* II. (1)). Doch so üblich es geworden ist, diese Arten als Kanon im heutigen Sinn zu bezeichnen, so wenig sind sie bereits terminusgeschichtliche Belege für canon.

(1) Voraussetzung für das Aufkommen von canon als Terminus der Satztechnik war offenbar die seit um 1300 belegte Tendenz, mensuralnotationstechnische Regeln – wohl gezielt aufwertend – als canones zu bezeichnen.

So nennt Johannes de Grocheio die Mensuralmusik „zusammengesetzte oder geregelte oder kanonische Musik", betont die Existenz „allgemeinverbindlicher" Regeln für die Ars musica (ähnlich denen des Galenus für die Ars medicina) und beleuchtet die Lehre der Musica mensurabilis als in jenem Sinn „allgemeinverbindlich" und „kanonisch":

De musica (um 1300): aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam (ed. Rohloff, Lpz. o. J. [1972], 124, 35–37);
Nos vero hic non intendimus... diversitates enarrare nec ad omnia particularia descendere, sed secundum posse nostrum ‹canones universales artis musicae tradere›, sicut in libro *Galeni*, qui dicitur *Techne*, traduntur canones universales artis medicinae (142, 46–144, 5);
De mensuratis igitur et eorum partibus et eorum compositione in universali et canonice dicta sufficiant. In quo propositum de musica praecise mensurabili terminatur (148, 25–27).

Daß der Ausdruck kanonisch hier schwerlich ein bloßes Synonym zu der Wortbedeutung ‚geregelt' bildet, sondern auf umfassend, ja sakrosankt allgemeingültige Setzungen anspielt, wie sie dem Autor nicht nur aus Galenus' Schrift, sondern vor allem aus den theologischen und kirchenrechtlichen Konno-

tationen des Wortes canon vertraut waren, liegt auf der Hand. Johannes de Muris beruft sich bei Ligaturen- und Pausenregeln auf das „in canonibus antiquorum" Gesagte (*Notitia artis musicae* VI, CSM 17, 82; ähnlich Petrus de Sancto Dionysio IX, ebd. 156). Und auch nach dem Aufkommen einer expliziten Canon-Lehre gehört diese noch lange Zeit eng zur Mensurallehre.

(2) Seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. wurde üblich, daß eine canon genannte BEISCHRIFT ZU EINER NOTIERTEN EINZELSTIMME (subscriptio, gelegentlich auch adscriptio, descriptio, inscriptio, praescriptio) angibt, wie aus ihr etwas Nicht-Notiertes abzuleiten ist.
Diese Ableitungsregel bezog sich entweder auf den (weiteren) Verlauf der einen verkürzt notierten Stimme – in diesem Fall des Tenor – oder aber galt allgemeiner für das Neu-Bilden anderer nicht notierter Stimmen aus der einen notierten. Im ersten Fall ging es demnach nur um die (mensurwechselnde) Wiederkehr des einen bezeichneten Stimmenausschnittes, ohne daß im übrigen Satz Kanontechnik vorlag. Nur im zweiten Fall ist diese Nachahmungsart tatsächlich vorhanden. So leicht beide Fälle in Kompositionen zu unterscheiden sind, so undeutlich bleiben oft diesbezügliche Äußerungen in Lehrtexten.
Wohl in der zweiten Hälfte des 14. Jh. bezog die Mensurallehre den möglichen Zusatz einer Beischrift, auch canon genannt, in den Fundus von Sonderzeichen (zu den eigentlichen Noten) ein, zu dem Kolorierung, Pausen und Mensur-Signa gehörten:

Anon. Ellsworth (1375): Cum autem, ut superius habetur, duplex sit modus, tempus, et prolacio, videre expedit per que ab invicem discernuntur. Unde dico breviter quod coloribus, subscripcionibus seu canonibus, pausis, et signis perfectum discernitur ab imperfecto (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 170, 1–5).

Derselbe Autor unterstreicht die Verbindlichkeit der subscriptiones, aber auch den Zweck der canones, Fälle zu ermöglichen, die sogar „contra artem" zu singen oder „secundum artem" nicht anders auszuführen seien (womit die canones zwar nicht als allgemeingültig, aber doch als ‚höheren Rechtes' fungieren):

Subscripcionibus: unde qualitercumque in subscripcionibus habetur, ita est cantandum, eciam si fuerit contra artem. Nam communiter canones ponunt quando commode taliter secundum artem non posset in cantu procedi, etsi posset tamen hoc latet (170, 28–29, u. 172, 1–2).

Beischriften wurden um so notwendiger und inhaltlich vielfältiger, als gegen Ende des 14. Jh. zur bisher ausschließlichen Kanonbildung im Einklang die Techniken von Quart- und Quintimitation hinzutraten, als deren früheste Belege Fr. Landinis *De! Dinmi tu* und J. Ciconias *Quod jactatur* gelten (vgl. P. Urquhart, *Canon, Partial Signatures, and „Musica Ficta" in Works by Josquin Desprez and his Contemporaries*, Cambridge, Mass. 1988, 79 f.). Andererseits enthielt auch nach der (gegenüber dem 13./14. Jh. stark gewachsenen) Verbreitung der Subscriptiones nicht jede Beischrift explizit das Wort Canon (vgl. ibid., 44 f. die Quellenübersicht zu Josquins *Une Musque de Biscaye*). Wie freizügig verfahren wurde, mögen drei Exempla aus Trienter Hss. des 15. Jh. veranschaulichen: *Salve regina* eröffnet die Anweisung mit dem Wort Canon (Hs. Trient 89, f. 102'–103; CMM 38, 64), während es in *Benedica sit* fehlt (f. 131'–132; vgl. loc. cit. XXIII b); der titellose Krebskanon aber begnügt sich mit der am Ende kopfstehend wiederholten Stimmenbezeichnung Tenor, um die geforderte Rückläufigkeit im Außenstimmensatz anzuzeigen (Hs. Trient 90, f. 357'; vgl. loc. cit. XXII b). Diese keineswegs vereinzelten Befunde aus prakt. Quellen erschweren den terminusgeschichtlichen Gliederungsansatz; sie mögen zwar nicht dazu berechtigen, die älteren Beischriften (wie zum Sommerkanon; vgl. oben, IV.) im strengen Sinne zu den Canon-Anweisungen zu zählen, wohl aber die allein durch Mensurzeichen- bzw. Vorzeichen-Addition ausgedrückten Angaben seit dem späten 14. Jh. (siehe unten, IV. (2)(c)).
Wie Ugolino Urb. äußert, können durch „signa, subscriptiones, canones et caudationes [Zusatzstriche zur Notenform]" Wertveränderungen auch jenseits der üblichen Drittelung oder Halbierung angezeigt werden:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) III: Et licet diminutio et augmentatio modo praedicto habeant fieri et ordinari, ut remotione vel additione tertiae vel mediae partis secundum notarum perfectionem vel imperfectionem, tamen secundum cantoris libitum per signa, subscriptiones, canones et caudationes possunt poni et demonstrari diminuendo vel augmentando ad quartam vel quintam partem prout perfectio notarum vel imperfectio patitur (CSM 7, II, 264).

Während N. Burtius zunächst den ganzen Bestand jener Sonderzeichen als Mittel zur Unterscheidung von perfekten und imperfekten Werten nennt, schränkt er wenig später (wohl den oben zit. Anon. Ellsworth zuspitzend) den Gebrauch der „canones vel subscriptiones" auf jene Grenzfälle „contra artem" bzw. nicht mehr „secundum artem" ein:

Musices opusculum (Bologna 1487) III, 2: Superius annotauimus duplicem esse modum et tempus et prolationem: modo videndum est qualiter ab inuicem valeant discerni atque cognosci. Uariis quondam coloribus subscriptionibusue seu canonibus et pausis ac signis agnoscebatur: et nunc comprehenditur perfectum ab imperfecto (f. f ij'); Subscriptionibus agnoscitur secundum quosdam: quia qualitercunque habetur in canone seu subscriptione: ita cantandum est etiam si fuerit contra artem. Nam communiter ut aiunt canones vel subscriptiones habentur: quando aliter secundum artem non potest in cantu procedi (f. f iii).

Wichtigster früher Zeuge für die Praxis, mit Hilfe einer Regel oder Beischrift das Ableiten einer Stim-

me aus einer anderen zu fordern, ist B. Ramis de Pareja in seinem Kap. „in quo canones et subscriptiones subtiliter declarantur":

Musica pract. (Bologna 1482) III, 1, Cap. 4: Tacite praetermittendum esse non arbitror, si quis auctor velit sub cantu, per quod perfectum aut imperfectum vel diminutum possit sine aliquo signo dignosci, aliquid subscribere vel etiam, si aliter signatum fuerit per canonem aut subscriptionem, contrarium ediscere. Dicitur enim subscriptio, quia semper sub tenore scribitur, canon vero, quia est quaedam regula voluntatem componentis sub quadam ambiguitate obscure et in enigmate insinuans... (ed. Wolf, Lpz. 1901, 90).

Das zuerst genannte „sub cantu... aliquid subscribere" scheint keinen Spezialfall (einer jenseits von Tempus- oder Diminutionszeichen erforderlichen Unterschrift unter die Cantusstimme), sondern nur den übergeordneten Gesichtspunkt zu meinen, dem das Signieren „per canonem aut subscriptionem" untersteht, wobei die subscriptio „semper sub tenore" geschrieben wird – die Tenorstimme galt somit als genuine Ausgangsschicht für die Herleitung anderer Stimmen. Canon und subscriptio bezeichnen offenbar dasselbe, doch unter verschiedenen Aspekten, hier materiell als graphische Eintragung, dort essentiell als Vorschrift, die den Willen des Komponisten zum Ausdruck bringt, demnach wesentlich zur Komposition gehört.

Entscheidend aber ist bereits, wie Ramis diesen ‚subskribierten' statt mus. ausnotierten Willen des Komponisten rechtfertigt. Nicht an Möglichkeiten eines vereinfachten Aufzeichnens wird erinnert, sondern gerade die bewußte Doppeldeutigkeit als Mittel, das Gemeinte dunkel und rätselhaft kundzutun, gilt als intendiert (siehe unten, IV. (2)(b)).

Der primäre Bezug der Anweisungen auf die Mensuralmusik, ihre Eigenschaften und Notationsweise, wird offenkundig in Position und Lehre des Kap. XVII *De canone* als Beschluß des achten Buches (*De proportionibus cantandi*) aus der *Ars musicorum* des Guillermus de Podio (Valencia 1495). Besonderen Nachdruck aber erfährt die Bestimmung „Canon enim grece. latine regula dicitur. Regula enim in quacunque facultate est norma: per quam in aptam deducimur eorum de quibus in illa tractatur cognitionem" dadurch, daß der Autor aus jener Passage bei A. M. T. S. Boethius zitiert (*De inst. mus.* I, 11, um 500; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 198, 26 ff.), in der von der regula des Pythagoras (dem Monochord und der an ihm gefundenen Zahlengesetzlichkeit) die Rede ist:

Inde enim Boetius. Libro I. Pithagoram regulam musices ‚quam nullum inquirentem dubio fallat iudicio' adinuenisse inquit. Canones igitur in melorum cantus mensurabilis confectione: si quis ad nouitiorum exercitationem vel instructionem recte edere voluerit. verbis claris et aptis atque ab arte procedentibus illos instituat (f. LXV a; vgl. die Ed. von Seay, Colorado Springs 1978, 32).

So findet die bereits weitverbreitete Praxis, Canon-Anweisungen zu nutzen, in der Auffassung, die temporalen (im Cantus mensurabilis gebräuchlichen) Proportionen in Analogie zu den intervallischen (vom ‚Kanon' des Pythagoras abgeleiteten) Proportionen zu setzen und so den Grundgegebenheiten des Musikalischen zuzurechnen, eine Überhöhung, die verständlich macht, daß der Autor mit dieser Lehre seinen gesamten Traktat zu beschließen vermag:

Hic est igitur modus recte instituendi canones qui secundum hanc formam terminis artis semper obseruatis in infinitum variari potest. Atque hic est. (f. LXV' b bzw. 34).

Wird die hier erwähnte „unendliche Vielfalt" beim „Modus, Canones richtig einzusetzen", im Blick auf die Möglichkeiten für Kanon-Anweisungen deutlich (siehe unten, IV. (2)(a)–(c)), so belegen auch die folgenden Proben aus einer großen Zahl untereinander anklingender Formulierungen (die vor allem auf Gafuri fußen) den Beischrift-Charakter der canon benannten Anweisungen:

Fr. Gafuri, *Pract. musice* (Mailand 1496): Solet plerumque haec subdupla proportio a cantoribus canonis descriptione probari: quum ascribitur Crescit in duplo (f. ff 6');
H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556): Tertiò, per canonis inscriptionem iuxta cuiusque artificis arbitrium, ut maxima sit longa... descrescit in duplo (f. O 2');
H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547): Cantores etiam Canonis præscriptione... minuunt & augent, Vt his uerbis. crescat Tenor in duplo... (230);
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* (Nürnberg [2]1580): Canonis adscriptione [können Augmentation wie Diminution angezeigt werden:]... ut, Brevis sit Maxima... Crescat in duplo... ut Maxima sit Longa... Descrescit in duplo &c. (ed. Thoene, Köln 1961, 62 f.).

Wie dauerhaft dieser Kanon-Begriff war, ist ersichtlich bei Chr. Bernhard (um 1660), zu einer Zeit also, da sich der durch ihn kritisierte Bedeutungswandel von der „Inscription" zur Sache selbst längst in großer Breite abzeichnete:

Tract. compos. augmentatus (um 1660): ...*Canon* (so da ist gleichsam der überschriebene Titel und Nachrichtung) [soll] das *Spatium Temporis*, das *Intervallum* und *Motum* ausdrücken.
...Diese Art von *Fugen* werden von etlichen *Canones* geheißen, welcher Nahme ihnen doch nicht gehöret, als welcher nur obbesagter maßen der *Inscription* zustehet, also daß *Canon* und *Fuga* unterschieden sind wie der Titul [eines Dinges] und die Sache selbst.
...Bey solcher Überschrifft wird *exprimiret*
(1) *Quot vocum* sie sey.
(2) das *Intervallum*
(3) das *Spatium Temporis*,
das übrige ist nicht allemahl nöthig, es wäre denn eine *Fuga in motu contrario, aucta, diminuta* oder *perpetua*... (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens*..., Kassel [2]1963, 112 f.).

Während auf das terminologisch verwickelte Verhältnis von Canon zu Fuga unten, IV. (4)–(5), einzugehen ist, läßt sich an Bernhards Skizze der von einer Kanon-Anweisung zu fordernden Angaben (Stimmenzahl, Einsatzintervall, temporaler Einsatzpunkt, eventuell gegenüber der Bezugsstimme divergieren-

de Bewegungsart oder Ableitungsweise) generell anknüpfen.

(a) Zu den ältesten Zeugnissen der oben, in Abschn. IV., erwähnten Anweisungen mit dem ausdrücklichen Vermerk „Canon" gehört wohl die Motette *Sub Arturo – Fons citharizancium – In omnem terram* des J. Alanus (Hs. Chantilly 564, olim 1047, f. 70'–71; spätes 14. Jh.) mit folgender Anweisung beim Tenor:

Canon primo de tempore perfecto maioris prolacionis, secundo de tempore imperfecto maioris prolacionis, tercio de tempore imperfecto minoris prolacionis (Faks. in J. Wolf, *Mus. Schriftafeln*, Lpz. 1927, Tafel 30 f.; vgl. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich LXXVI, 9–11 u. Kommentar 99).

Sie benennt die verschiedenen mensuralen Lesarten der nur einmal notierten Tenorstimme für deren drei Durchläufe, ist somit MUSIKALISCH-TECHNISCH abgefaßt, betrifft aber lediglich den Verlauf dieser einen mensurvariierend wiederholten Stimme, ohne daß im Satz als solchem Imitatorisches vorliegt. Dies hingegen ist der Fall beim kurzen (zweistimmig unterquintkanonischen) Exemplum mit der Beischrift „CANON. BASSUS ex tenore in Diapente post tempus vnum" (f. F 5) aus dem *Musice Actiue Micrologus* (Lpz. 1517) des A. Ornithoparchus.

Eine im mus.-technischen Sinne vollständige Anweisung, wie bei Bernhard skizziert, umfaßt alle für Einsatz und Art der abzuleitenden Stimme(n) nötigen Angaben, doch begnügen sich viele Canones mit Hinweisen auf das Einsatz-Intervall, zeigen allenfalls den Einsatz-Ort, wenn nötig auch das Stimmen-Ende, durch Signa an (von Bernhard im Anschluß an das Zitat erwähnt) und überlassen das Erkennen der sonstigen Bedingungen dem Urteilsvermögen des Sängers. Verschweigen des Selbstverständlichen aber kann bereits die Suche nach weniger selbstverständlichen Lösungsmöglichkeiten befördern. Insofern lädt das Mittel der Canon-Anweisung – tendenziell – nicht nur zum Experimentellen, sondern auch zum Heuristischen ein, und dies bildet die Brücke zur Verwendung beabsichtigt unvollständiger Canon-Anweisungen mit dem Ziel, entweder symbolisierende Vertiefung durch Metaphorik zu bewirken oder ein geistvolles Spiel mus.-satztechnischer Kombinatorik auszulösen.

(b) Beides unterliegt der (aus Ramis de Pareja zitierten) Idee des Doppelsinnigen, des Verhüllens und Verbergens bis hin zur Rätselstellung in Canon-Anweisungen, wie dies wohl erstmals J. Tinctoris ansprach:

Terminorum musicæ diffinitorium (entstanden 1472/73; Treviso 1495): Canon est regula uoluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens (f. A 3').

Die Möglichkeiten geheimnisvollen Verschlüsselns und Anspielens durch im Kern satztechnisch gemeinte, aber METAPHORISCH BZW. ENIGMATISCH abgefaßte verbale, daher potentiell transmusikalische Ergänzungen zur rein mus.-technischen Notation haben sich in einem riesigen Fundus praktischer Beispiele niedergeschlagen, waren aber auch Gegenstand von Lehre und kritischer Erörterung, selbst wenn eine Formulierung wie „aut quiuis Canon siue Enigma seu etiam proportio inscripta fuerit" eher Alternativen als Gleichsetzungen meint (Fr. Gafuri, *Apologia aduersus Ioannem Spatarium & complices musicos Bononienses*, Turin 1520, f. A 9). Weit ausführlicher noch als Ramis de Pareja behandelte und exemplifizierte H. Finck in seiner *Practica musica* (Wittenberg 1556), III: *De canonibus*, solche Anweisungen. Er hält sich in bezug auf Sache und Verwendungszweck zunächst wörtlich an Ornithoparchus (*op. cit.*, f. F 4'):

Canon est imaginaria præceptio, ex positis non positam cantilenæ partem eliciens: Vel, est regula argutè reuelans secreta cantus.
Vtimur autem Canonibus, aut subtilitatis, breuitatis, aut tentationis gratia, eorumque infinitus est numerus, pro arbitrio cuiusque artificis, quia quotidie noui excogitantur... (f. Bb iv').

Außer dem Charakter der die Phantasie herausfordernden Vorschrift („imaginaria praescriptio"), eine nicht notierte Stimme aus Notiertem herauszulocken, oder der Regel, Geheimnisse des Stückes scharfsinnig („argutè") zu enthüllen, sind es nicht nur unendliche Vielzahl und nach Belieben stets neu zu ersinnende Möglichkeiten, die – wie in bereits berührten Zeugnissen – betont werden, sondern auch drei für den Gebrauch von Canones wesentliche Begründungen („subtilitatis, breuitatis, aut tentationis gratia"), die sich ästhetisch (um der Schönheit willen), praktisch (um der Kürze willen) und psychologisch (um des Reizes willen) verstehen lassen. Finck bietet und erläutert anschließend eine Fülle von Canon-Anweisungen in Form biblischer Zitate, lateinischer Lebensregeln, Sinnsprüche oder Dicta (ibid., f. Bb iv'–Cc iij), die nach eigenem Bekunden nur weniges von dem ausmachten, was er (vor allem aus Werken der Josquin-Generation) gesammelt hatte und in einem gesonderten Buch veröffentlichen wollte; daher ist bezeichnend, daß er die mus.-technischen Canones nur denkbar knapp (als Fuga in Hiper Diatessaron u. ä., jedenfalls auf die Einsatzintervalle Quarte, Quinte, Oktave begrenzt) behandelt. Fincks Darstellung, auf die sich etliche spätere Autoren bezogen, verleiht auf diese Weise den mit Canones und ihren satztechnischen Subtilitäten oder Raffinessen zusammenhängenden Kompositionen ein herausragendes Gewicht.

Allerdings mangelte es auch nicht an Warnungen vor geistlosem Bemühen um obscuritas bei den Canones, gedichteter wie prosaischer, so schon 1490 in der *Musica* II, 12, des Adam von Fulda angesichts der

Beliebtheit des „canonicas conficere cantilenas" (GS III, 350 b) –

Si vero componens canonicis laborat cantilenis, plus intellectum quam obscuritatem quærat, neve subtilitatis grandi ingenio parta cantare desinat; nil enim differt, si canon metricus sive prosaicus sit, quia regula est; multi enim dum obscuritatem amant, peritis derisui sunt, quia rara obscuritas sine errore (GS 3, 354 a) –,

später selbst beim Panegyriker kunstvoller Kompositionen der Josquin-Ära, H. Glareanus:

Dodekachordon (Basel 1547) III, Cap. 8: Porrò augmentatio diminutioque etiam canone præscripto fieri possunt, quo immodice musici huius ætatis utuntur, sæpe etiam ineptis atque obscuris Sphingos ænigmatis, quæ præter œdipum intelliget nemo (207; vgl. auch das Zitat im nächsten Abschn.).

(c) Die Möglichkeit, Kanon-Anweisungen nicht verbal, sondern LEDIGLICH DURCH MENSURZEICHEN auszudrücken, stellt einen systematisch begründeten, doch terminusgeschichtlichen Grenzfall dar. Denn er dient zwar zur Kennzeichnung von Stücken in Kanontechnik (vgl. unten, IV. (6)–(9)), vermeidet aber gerade, daß eine als Canon hinzugefügte Beischrift auftritt. Freilich könnte man im Bemühen des S. Heyden um ein Regelsystem zur Klärung mensuraler – vorzugsweise durch Zeichen ausgedrückter – Relationen ein Bindeglied zwischen dem als Canon Geltenden und so Benannten sehen. Die grundsätzliche Verwandtschaft zu Stücken mit Canon-Angabe ist ersichtlich am wohl extremsten Beispiel eines solchen Mensurzeichen-Gebrauchs, dem *Agnus* aus P. de la Rues *Missa L'homme armé* innerhalb von Glareanus' *Dodekachordon* III, Cap. 25 (445); unmittelbar zuvor (444) bespricht Glareanus L. Senfls Satz, dem der Komponist selbst „nach Art der Sänger" einen Canon(-Spruch) vorangestellt habe („Cui ipse Cantorum more Canonem præfixit. Omne trinum perfectum"), der sich als Enigma griech. (nach Homers *Odyssee*) oder lat. (nach Vergil) ausdrücken lasse; doch „weit bewundernswerter" sei de la Rues Exemplum, das lediglich vier stimmengerecht übereinander getürmte Mensurzeichen aufweise („quatuor diuersis signis præscripsit"), aber als „IIII uocum fuga ex unica" deklariert ist. Die Überschrift „fuga" ist also einer Canon-Anweisung äquivalent.

(3) Dennoch bleibt das Wort canon in Musiktraktaten nicht nur TERMINOLOGISCH MEHRDEUTIG als Monochord oder Beischrift, sondern auch umgangssprachlich im Gebrauch.
So erwähnt H. Glareanus einerseits (und nachdrücklich) berühmte mus. Werke mit zuweilen recht enigmatischen „præscriptiones", andererseits das durch G. Valla canon genannte „instrumentum musicum" (*Dodekachordon*, Basel 1547, 48), scheut sich aber auch nicht, die Ligaturenregeln seines Lehrers J. Cochlaeus (aus dessen *Tetrachordum mus.* IV, 3, Nürnberg 1512, f. E') als „octo Canonas" und durchgezählt als „Primus Canon" bis „Octauus" paraphrasierend zu zitieren (197; die achte Regel, über den Ausschluß der Maxima, ergänzend).
In völlig unspezifischem – da nicht einmal mensuraltechnischem – Sinn bezeichnet O. Luscinius Konsonanzen-Regeln für den vierstimmigen Satz als Canones, indem er Kap. 8 (des *Commentarius secundus*) mit *De canonibus compos. speciatim* überschreibt (*Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536, 100). Ähnlich nennt M. Agricola (*Rudimenta musices*, Wittenberg 1539, f. B 3'–5) die beiden Grundregeln für die Solmisation primus und secundus canon, dabei wechselweise auch regula; obwohl er sie überdies in merkvers-artigen Zweizeilern bringt, ist deren Rolle eine gänzlich andere als diejenige von Kanon-Anweisungen. Nicht minder allgemeine Regeln (über die Finales der tonartlichen Modi) sind es, die Agricola mit „musicorum canones" (f. B 8') anspricht.
Bei S. Heyden (*De arte canendi*, Nürnberg 1540) berühren sich die Bedeutungsnuancen besonders eng. Sein Bestreben, selbst „monstrosos signorum ac Canonum Labyrinthos" in klare Regeln zu fassen (55), führt ihn nicht allein zu Erörterung und Exemplifizierung (so 157 f.) von Kompositionen, die „per Canones adscriptos" (101) zu Herausforderungen an die Sänger werden, er bedient sich auch prononciert mehrerer Reihen von Regeln („Canones"), um das mittlerweile komplizierte System mensuraler Zeichen zumal in ihren mus. Relationen zu verdeutlichen: Canon Primus bis Tertius (58–60), Canon Primus bis Quartus (60–62), Canon Primus bis Duodecimus (121–131). Einerseits sind dies lehrbuchgerechte Regeln im landläufigen Sinne, andererseits beziehen sie sich auf die Mensurallehre (vgl. oben, IV. (1)) und bilden zugleich die entscheidende Grundlage zum Verständnis mus.-technischer Beischriften (siehe oben, IV. (2)(a)–(c)), entsprechen also dem, was J. Hothby (*Dialogus in arte musica*, CSM 10, 74) unter den „subscriptionibus" des Johannes de Muris versteht: „id est, canonibus vel regulis sive praeceptis".
Unter diesem mensuraltheoretischen Lehrziel ist nur konsequent, daß Heyden die metaphorisch oder symbolisch verschlüsselten Canones, die bei Finck im Zentrum stehen, vom Bereich des Regelbaren absondert:

op. cit. II: De Canonibus ænigmaticis, qui plærunque cantibus adscribi solent, nulla certa regula dari potest: præterquam ut sententiarum adscriptarum formulae obseruentur, quod fere à rerum natura, usu, simili, contrario, &c. usurpantur (135).

(4) Seit dem ausgehenden 15. Jh. wird das Wort canon in der Bedeutung Anweisung oder Regel auf den ihr unterliegenden mus. Satz bezogen und tritt damit neben den Terminus FUGA.

Mit dem Gebrauch von Canon benannten Anweisungen (zur Herleitung von Nicht-Notiertem aus Notiertem) rückt dieses Wort in enge Beziehung zu den Arten mus. Imitation, die (nach Ausbreitung über festgelegte Typen wie Caccia, Chasse, Rondellus hinaus) zunehmend als Fuga angesprochen wurden. In welch irritierende Nähe beide Begriffe gerieten, läßt sich an H. Fincks bereits oben, IV. (2)(b), erwähnter Darstellung *De canonibus* ablesen. Einerseits gibt er Exempla für Canones vor allem in Gestalt verschlüsselnder Sprüche (wie *Ocia dant uitia*, *Iusticia & pax se osculatæ sunt*, oder gar des bekannten rückläufigen Verses *Roma tibi subito motibus ibit amor*), wenn auch Wendungen wie *Crescit in duplo* oder *Retrograditur* nicht fehlen, andererseits bietet er die wesentlichen mus.-technischen Anweisungen in der Form „Fuga in..." (mit Intervallangabe), führt jedoch diese Kategorie von Fällen mit dem Hinweis ein, aus der unendlichen Zahl der Canones dürften die folgenden am wenigsten schweigend übergangen werden:

op. cit.: Veruntamen ex infinito numero canonum, hi sequentes silentio minimè prætereundi sunt. Nam aliquando ex una parte uocis duas uel etiam plures uoces, talibus regulis canere præcipiunt, quae fugæ dicuntur, atque præfiguntur cantilenis hoc modo (f. Cc iij).

Die „fugae" also sind gleichfalls „regulae" und werden den betreffenden Stücken „vorn angeheftet" (praefiguntur cantilenis), nicht anders als die Canon-Anweisungen. Der in Fincks Beispielen erkennbare Unterschied zwischen Fällen, die durch „canon" samt ‚Sinnspruch' und durch Überschriften wie „Fuga in Csolfaut, hoc est, in secunda sub Alto" (f. Ll 1') signiert sind, ist kein prinzipieller, und er wird dadurch verschleiert, daß in einem Fall die Canon-Anweisung in der (möglicherweise als Reim-Hexameter gedachten) Form „CANON QVATUOR VOCVM. Manet alta mente repostum" auftritt (f. Gg), die sich liest wie die gattungsbezeichnende Überschrift eines ‚Kanons zu vier Stimmen'. So berechtigt Cahn 1996, 1681, die Auffassung kritisiert, bei Finck wandele sich das Wort canon aus seiner Bedeutung Beischrift in die der Gattung, so unverkennbar ist hier bereits eine Phase geringer Trennschärfe zwischen Canon und Fuga erreicht, die in einem längeren Prozeß sowohl zur Differenzierung innerhalb von Fuga (legata, sciolta; vgl. nächsten Abschn.) als auch zur Identifizierung von Canon mit Fuga legata führte. Leicht mißzuverstehen ist auch das Wort in G. Dreßlers *Praecepta musicae poeticae* (hs. Magdeburg 1563), da innerhalb des Kap. XI *De inuentione fugarum* zwischen erotematischen Kurzrubriken einer Dreiteilung nach der Frage „Quid est fuga?, ...integra fuga? ...semifuga? ... mutillata fuga?" auf neuer Seite (56) wie eine entsprechende Rubrik das Wort canon erscheint, das aber tatsächlich nur eine (nochmalige) mus.-technische Anweisung zum vorausgegangenen Notenbeispiel der integra fuga (die strenger Kanon ist) einleitet (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 242).

(5) Allerdings zeigt sich in Definitionen von canon wiederholt ein Bemühen um stärkere ABGRENZUNG VON FUGA, nämlich entweder durch Unterscheidung der Bedeutungen Beischrift und musikalischem Stück in spezieller Satztechnik, oder durch satztechnische Differenzierungen unter der stillschweigenden Prämisse, daß Canon nicht mehr nur die Beischrift, sondern auch den zugehörigen mus. Satz meint, wie dies in der irrtümlichen Ableitung des Wortes von canere anklingt.

Das Bemühen um Unterscheidung von Beischrift als canon und satztechnisch bestimmtem Stück als fuga (vgl. auch oben, IV. (3)), setzt sich bis ins späte 16. Jh. fort:

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ Sive Melodiæ Condendæ Ratio* (Erfurt 1592): Fuga ligata est..., quae... unico scripto Duce canitur. Inscribitur certo titulo, quem Canonem Musici vocant, quo & temporis intervallum, in quo comites Ducem consequuntur, et modus canendi indicatur, ut Fuga in unisono... (f. I 5).

Versuche einer satztechnischen Differenzierung sind zwar zunächst selten und bleiben isoliert, verraten aber die unmerkliche Ausdehnung der Wortbedeutung von canon auf den zugehörigen Satz. So trennt P. Aaron zwischen fuga als streng intervallgerechter Nachahmungstechnik, die nur in Einklang, Quarte, Quinte, Oktave usw. möglich sei, und canon als einer solchen ohne „Gleichheit der Solmisationssilben":

Lucidario in musica (Venedig 1545): fuggire si fa in quattro modi, cioè per Vnisono, per Diateßaron, per Diapente, et per Diapason, et per le loro composte... diremo che fuga non sia altro, che una somiglianza di interualli musici... simili di forma, et di nome... il proceßo di sopra mostrato, non sara uera fuga, perche non ha similitudine di nome, imperoche dicendo il Soprano re, mi, fa, sol, Et il Tenore ut, re, mi, fa, sara Canon, et non fuga... (f. 9').

Einen unscharfen Sprachgebrauch der Musiker, die – wegen des üblicherweise erforderlichen „Titulo" oder „Sprüchlein" – Umkehrungsfugen als Canones bezeichnen, erwähnt J. A. Herbst:

Musica poetica (Nürnberg 1643): Eine andere vnd viel schwerere Art vnd *manier* dieser Fugen ist/ wenn der *Comes* seinem *Duci in passibus contrariis* nachfolgt/... Welche Fugen *per contrarium motum* gemachet werden/ so von den *Musicis* gemeiniglich *Canones* genennet/ vnd mit einem gewiesen *Titulo* vnterschrieben werden. Oder mit einem gemeinen *dicto S. Scripturæ*, oder auß einem weltlichen Sprüchlein genommen (95).

Die oft erwähnte, doch meist abgewehrte irrtümliche Ableitung des Ausdrucks canon von lat. canere dient bei L. Zacconi dazu, einerseits Assoziationen mit vertrauten Bedeutungen des Wortes canones als Pachtzinsen („annui tributi e persolutioni pecuniarie")

wie auch Gesetzesvorschriften („ecclesiastici decreti statuti e leggi") abzuwehren, andererseits aber die gemeinte Sache als „Gesang" zu bestimmen, der gesangliche Stimmen „hervorbringt", die alle nach „Zahl" und „Ordnung" verflochten sind:

Canoni Mus. (Ms. um 1621): ...il musico... lo definisce per canto et non senza giusta ragione: conciossia chè Canon, venendo *cano canis* che vuol dire cantare: dicendo Canon, non suol dire altro che modulazione cantabile... per questo secondo la particolar definitione, in nostro proposito si dirà che Canone Musicale non sia altro che un canto produttivo de più parti nel medesimo numero e ragione. Si dico canto per distinguerlo dagli annui tributi e persolutioni pecuniarie e dagli ecclesiastici decreti statuti e leggi; si dice produttivo di più parti per renderlo differente dai canti ordinari che per ordinario e generalmente per sè non generano parte alcuna. Si dice ultimamente nel medesimo numero e ragione per dimostrare che ad esser tale e per essere chiamato canon, bisogna che numeralmente tutte le parti cantabili siano ordinate e contessute dentro di una et medesima dispositione di figure pause et anco valore, se bene detto valore in alcuni accidenti gli si può variare (zit. nach: Fr. Vatielli, *I „Canoni Musicali" di Ludovico Zacconi*, Pesaro 1905, 8 f.; ND in: ders., *Un musicista Pesarese nel secolo XVI*, Bologna 1968).

(6) Die definitive Trennung zwischen canon und fuga ist Resultat des klaren, doch vom 16. bis 18. Jh. währenden Bezeichnungswandels des Begriffs fuga: dieser Terminus wird auf den aus der fuga sciolta herausgebildeten Typ begrenzt, während die STRENG UND DURCHGÄNGIG IMITIERENDE TECHNIK DER FUGA LEGATA nun canon genannt wird.

Voraussetzungen sind einerseits die satztechnischen Differenzierungen, die vor allem seit G. Zarlinos Lehre imitierender und fugierender Satzweisen (ab 1558) den Sprachgebrauch bestimmten (→ *Fuga* IV. (1)–(3)), andererseits die im frühen 17. Jh. beginnende Ausprägung und Verbreitung instrumentalmus. Satztypen, die, zunächst unter verschiedenen Benennungen (Canzona, Capriccio, Fantasia, Ricercar, Tiento), allmählich im Terminus Fuga bzw. Fuge zusammenflossen.

Ein bislang singulärer Frühversuch des Unterscheidens von canon und fuga, das hier kaum anders als bereits satztechnisch verstanden werden kann, liegt bei Florentius de Faxolis vor, der vier „genera compositionis" – fauxbourdon, fuga, canon, genus imitativum – kennt, deren abgrenzende Beschreibungen freilich schwer verständlich sind:

Liber Musices (Ms. um 1494–96) II, 15–16: Sunt autem quattuor genera compositionis. Unum ad placitum habebit eventum, cuius ad faulx bourdum (ut Gallici dicunt) prima species erit... Secundum genus ad fugam... Tertium difficillimos verborum canones investigat. Quartum imitativum per diversas neumas tamen ab his tribus cursus similitudinem auferet (ed. Seay, in: *Musik u. Gesch.*, Fs. L. Schrade, Köln 1963, 87);
Tertia species compositionis, hoc est, de canone et speciebus suis. Illud autem tertium genus, hoc est, cum canone compositio diversis tentandum modis perspiciemus (88).

Die folgenden längeren Ausführungen berühren in der Tat „verschiedene Arten" der Herleitung (deductio) von „Noten" oder neumae durch „diligentia quadam", wobei es u. a. um „verborum canonis vocales litteras vel syllabas vel dictiones" und um eine Reihe von Techniken (bis hin zur Rückwärtslesung) geht, die üblicherweise durch Beischriften gefordert werden, hier aber zu einem Canon benannten Kompositions-Genus zählen (das freilich mit species vermischt wird).

Zarlinos Lehre, die in ihrer Unterscheidung der beiden maniere (von fuga wie imitatione) in sciolta und legata maßgebend wurde, hält trotz Kenntnis abweichenden Gebrauchs noch völlig am Wortverständnis von canon im Sinn der bloßen Beischrift fest, denn nur „wenig vernünftig" seien manche, die „Canon" nennen, was „Consequenza" (einstimmig notierter Kanon) heißen müsse:

Le istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, 51: ...si pone vna Regola sopra la parte della Guida, la quale essendo chiamata da i Greci Κανών, alcuni Musici poco intelligenti nominano Canon quello, che douerebbeno dire Fuga, o Consequenza, ouer Reditta; laqual Regola si scriue in questo modo; Fuga, o Consequenza alla Diapason... (214);
vgl. dazu auch III, 52: Ma il Canone, o Regola di queste si scriue in cotal guisa. Si canta alla Seconda... (218).

Mannigfache Bezeichnungen wurden neben Zarlinos Fuga legata für die streng ‚kanonische' Nachahmung geprägt (→ *Fuga* II. (2) Exkurs), darunter ab 1677 auch fuga canonica, und im Fundus dieser Begriffe kam es vorrangig zu Identifizierungen mit canon. Diese spezifizierenden Epitheta zum Wort fuga aber wurden um so nötiger, je mehr die aus der Fuga sciolta (der in freien Verlauf übergehenden Nachahmung) erwachsende Tradition der Fuge an Breite und Einfluß zunahm, um im frühen 18. Jh. auch die obengenannten Sonderbezeichnungen (oder -typen) abzulösen (→ *Fuga* V.).

Die Abgrenzung zwischen Fuge und Kanon erfolgte sehr uneinheitlich und nicht selten auch verschwommen. Th. Morley erweckt den Eindruck, Fuge und Canon bereits bewußt und als Satzweisen bzw. Musikstücke zu trennen:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597) II: What is a *Fuge*?... when one part beginneth and the other singeth the same, for some number of notes... (76);
...For if it were in *Canon*, we might not rise one note higher... but in Fuges wee are not so straightlie bounde (77).

Er betont ferner die (in der späteren Lehre obligatorische) Nachbarschaft zwischen den Techniken von Kanon und doppeltem Kontrapunkt (→ *Contrapunctus* VI.):

There is also a manner of composition vsed amongst the *Italians*, which they call *Contrapunto doppio*, or double descant, and though it be no Canon, yet is it verie neere the nature of a Canon (105).

Zudem stellt er das eigene Wortverständnis von Canon (mehrere Stimmen einschließend) dem in

Josquins Beispiel (mit Wert- und Richtungsveränderung derselben Stimme) gegenüber:

III: And though this be no Canon in that sence as wee commonly take it, as not beeing more parts in one, yet be these words a *Canon*: if you desire to see the rest of the parts at length you may finde them in the third booke of *Glareanus* his *dodecachordon*. But to come to those *Canons* which in one part haue some others concluded, here is one without any *Canon* in words [folgt Exemplum des P. de la Rue, *Kyrie* der *Missa O salutaris hostia*] (173).

Für P. Cerone, *El melopeo y maestro* XIV (Neapel 1613), steht Canon in einer eigenartigen Grauzone zwischen alter und moderner Benennung, abgewehrter Fehl-Etymologie („Canon à canendo"), bereits definierter Satzweise („es vn canto compuesto con tal artificio..."), Differenzierung in „simple" (einstimmig notierbar; 764) und „resoluto" (wegen kanonfreier Zusatzstimmen nur mit diesen notierbar; 765) sowie überkommener Praxis, „Canon" als Anweisung über eine „Fuga ala Quinta baxa..." zu setzen (767 u. a.):

Cap. I: ...Canon: vocablo tan frequentado entre Cantores... (763);
Cap. II: Algunos escriptores antiguos... llamarian Canon, à quien los modernos llaman Fuga...
Otros quieren dezir se diga *Canon à Canendo;* mas no es de creer... Sea como quisiere, basta dezir que CANON, cerca de los modernos Composidores y Cantores, es vn canto compuesto con tal artificio, que vna ò mas partes, cantan lo que canta la primera dellas... (763 f.).

Wie bei Cerone erkennbar, vollzog sich jene Trennung über Relikte der Gleichsetzung von Canon mit Fuga ligata (totalis, integra, mera). Während Cerone innerhalb dieser Gleichsetzung das Wort fuga dem Sprachgebrauch der „Modernen", das Wort canon dem der „Alten" zuweist, bevorzugt S. de Caus primär aus semantischen Gründen den Ausdruck Fuge (als Bild für das „Vorangehen einer Stimme") gegenüber Canon (selbst wenn „Ordnung oder Regel" bei diesem Vorangehen nicht geleugnet werden), sieht aber Canon nun gerade als eine Benennung „d'aucuns modernes":

Inst. harmonique (Ffm. 1615) II, Definition XXV: Il se fait des Compositions entierement de Fuges, dites Fuges liées, autrement Canons, mot tiré du Grec, assez mal à propos pour cest effect. Car ce mot Canon est à dire reigle. Ie croy bien, que les premiers inuenteurs desdites Fuges, donnans la reigle, (cest à dire l'ordre) comme il doibt estre chanté, ont appellé cest ordre ou reigle Canon: comme par exemple, ils disoient Canon in diapente &c. cest à dire, reigle en diapente. Mais il semble que ce mot de Fuge vient mieux à propos, à cause comme est dit, que une partie va deuant l'autre (II, 9);
II, Cap. XXXI *De la Fuge Continue*: Ceste sorte de Contrepoint, comme a esté dit en la vint cinquiesme Definition, est apelée d'aucuns modernes CANON. Mais pour les raisons dites en ladite Definition nous l'apellerons Fuge Continue (II, 39).

Die Gleichsetzung von Fuga ligata (oder analogen Ausdrücken) und Canon bleibt bis ins 18. Jahrhundert hinein vertraut, obwohl unter Fuga schlechthin zunehmend allein der fuga sciolta-Typ verstanden wurde, wie A. Werckmeisters Bemerkung nach seiner kritischen Erörterung von Fugen (*Cribrum mus.*, Quedlinburg u. Lpz. 1700, 11–17) zeigt:

Daß wäre also kurtz von der *Fuga* gesagt. Eine *Fuga ligata*, oder *Canon* ist auch noch etwas anders (16).

Auch J. G. Walther legt im Kap. *De Fugis* seiner *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 183–187) noch eine differenzierte Fuga-Terminologie zugrunde, aus deren Systematik die Hauptkategorien Fuga impropria (187 f.) und Fuga totalis (188–195) hervorgehen; doch bedient sich der Autor in der faktischen Erläuterung der Beispiele dann durchgängig der Bezeichnungen Fuga und Canon im neuen Sinne, wofür Walther einerseits die griffige Knappheit des Wortes Canon, andererseits dessen Konnotation ‚strikt verbindliche Regel und Richtschnur' geltend macht:

Fuga Totalis oder *Ligata*... Wird sonsten auch *Fuga integra* und *mera* mit einem Wort *Canon* genennet... Es will aber das Wort *Canon*... nichts anders anzeigen als eine Regel und Richtschnur, weil nemlich in einem *Canone* eine oder mehr Stimmen, alle in der ersten Stimme befindlichen Noten nachholen, welche jenen also eine vollkommene Regel und Richtschnur seyn muß, wovon sie (die andern Stimmen) im geringsten nicht abweichen dörffen (188 f.).

In J. A. Scheibes *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730; ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh.) ist die Abgrenzung in Fuga (43–51) und Canon (51–56) eindeutig vollzogen, und nur eine beiläufige Notiz schlägt eine Brücke zum überkommenen Sprachgebrauch:

Daß ferner der *Canon* auch *Fuga in conseqvenza* genennet wird, ist noch zuerinnern (51).

(7) Der somit gegenüber der Bezeichnung Fuge abgegrenzte Begriff canon bzw. Kanon ist für alle SATZARTEN MIT KONSEQUENTER ABLEITUNG MINDESTENS EINER STIMME AUS EINER ANDEREN seit dem 18. Jh. fest eingeführt und trägt alle Systematisierungen, die für die Praxis wie zum Erforschen der historischen Erscheinungen erforderlich wurden.
Die wohl früheste Systematisierung von „Kanon"-Arten unter diesem „Titel", der ausdrücklich auf eine „musikalische Komposition" bezogen wird, findet sich bei S. Picerli:

Specchio secondo di musica (Neapel 1631): Ad alcune Compositioni Musicali si dà titolo di Canone, che vuol dire, regola; perche le dette Compositioni si fanno communemente con regole, & osseruationi tali, che, tutto quello, che dice la prima parte di esse, dicono anco tutte l'altre (eccetto alcune poche note nel fine) dal principio insin' al fine [folgt Systematisierung] (126).

A. Kircher, der den Ausdruck Canones für Sätze (symphoniae) mehrerer Stimmen, die aus einer von ihnen entfaltet werden, gebraucht, erläutert den ‚Regel'-Charakter der Bezeichnung mit der Unerbittlichkeit (summo rigore) des Verfahrens:

Musurgia universalis (Rom 1650) V, 20: Canones vocantur omnes illæ Symphoniæ, quæ in vnam conclusæ vocem pro diuersa inceptione & polyphona ratione diuersas voces reddunt, Canones dicti, id est regulæ, quòd ijs præscriptis summo rigore insistendum sit (I, 383).

Im Anschluß an diese Verselbständigung der Bezeichnung Kanon gegenüber dem Begriff fuga/Fuge besitzt für Fr. W. Marpurg, der im zweiten Teil seiner *Abh. von d. Fuge* (Bln 1754) auch den Kanon maßgebend darstellte, der mus. Begriff canonisch bereits eine so klare Kontur, daß er die zirkuläre Bestimmung „Ein Canon ist nichts anders als ein auf die canonische Nachahmung gebautes musikalisches Stück" (52) rechtfertigen kann – jedoch angesichts und mit Hilfe einer umfassenden Systematik der Nachahmung (→ *Imitatio* IV. (1)). In Marpurgs System, das sich auf etliche Vorläufer stützen konnte und seinerseits maßgebend wurde, finden alle generellen Möglichkeiten kanonischer Bezüge (nach Zahl, Intervall, Bewegungsrichtung, Wertrelation und Sonderbedingungen der abgeleiteten Stimme[n]) ihren Platz. Während die Nomenklatur für Stimmenzahl und Intervall (in den weit überwiegenden Fällen) im Rahmen der jeweiligen Sprache unmittelbar verständlich ist, wird bei Verschiedenheit der Bewegungsrichtungen auf die Bezeichnungen für → *Krebsgang* I. (2)(a) und → *Inversio* IV. (1)(a)–(b), bei Änderungen der Wertrelation auf die Termini → *Augmentatio* III. u. IV. und → *Diminutio* III. u. IV. zurückgegriffen. Für Sonderbedingungen sind, außer den wiederholt berührten Arten von Rätselkanon (canon aenigmaticus), drei Fälle zu nennen: Zur beliebigen Wiederholung ausgewiesen wird der ‚unendliche' (Kreis- oder Zirkel-)Kanon (infinitus, perpetuus, circularis); sofern er dabei moduliert und ‚durch die Tonarten' wandert, heißt er canon (circularis) per tonos; sind mehrere (zuweilen viele) verschiedene Auflösungen beabsichtigt, so liegt ein canon polymorphus vor.

Von den historisch eingeschränkten Typen, die durch jüngere Arbeiten (vor allem Feininger 1937) ins Blickfeld traten, seien der an Bedingungen der Mensuralnotation gebundene Proportionskanon sowie der bestimmte Notenwerte ignorierende Aussparungs- oder Reservatkanon erwähnt.

Daß die Kanon-Terminologie, zumal für analytische Bemühungen um mus. Phänomene, weiterhin offen ist, zeigt beispielsweise der Ausdruck „Mikrokanonik", den Fr. Döhl im Blick auf A. Weberns *Konzert* op. 24 von 1934 prägte (*Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende d. Neuen Musik*, Berliner Musikwiss. Arbeiten XII, München u. Salzburg 1976, 242, 269, 293 sowie 346).

(8) Die Ästhetische Bewertung dessen, was aus der Geschichte der Mehrstimmigkeit dem Terminus Kanon zuzuweisen ist, erstreckt sich, der Fülle des Zugehörigen entsprechend, über eine weite Spanne zwischen zwei entgegengesetzten Extremen.

(a) Zum einen wird der Begriff mit dem Nimbus hochartifiziell kombinatorischer Satzkunst oder ihrem Zerrbild unnützer Künstlichkeit verbunden. Ein besonderes Prestige des Kunst- und Geistvollen der mit Kanontechnik ausgestatteten Satzarten ist bereits in frühen Erörterungen erkennbar:

P. Pontio, *Dialogo, Ove si tratta della Theorica e Prattica di Musica* (Parma 1595) II: ...il qual modo si chiama Canone, ouer regola... Il qual modo di comporre è dotto, & ingegnoso, quando però la compositione serà talmente ordinata, che nel cantare renda vaghezza, & harmonia... (61).

Während Pontio diese Bewertung an die Schönheit („vaghezza, & harmonia") der Komposition bindet, sieht H. Glareanus in den von ihm vorgestellten Beispielen mehr „ingenij ostentatio" als „iucunditas" für die Ohren (*Dodekachordon*, Basel 1547, 444). Bewunderung des Kunstvollen und Skepsis gegenüber seinem tatsächlichen Kunstwert durchziehen die mannigfachen Diskussionen um die Kanontechnik. Sie erreichen polemische Höhepunkte in der ersten Hälfte des 18. Jh. und erklären sich aus dem vehementen Verfechten neuer ästhetischer Ideale, die den vielfältigen musikalischen Stilwandel auslösen und tragen. Protagonist, auch in der Kanondiskussion, ist J. Mattheson, der im vierten Teil seiner *Critica musica* (Hbg 1723) mit dem Titel *Die Canonische Anatomie. Oder Untersuchung derjenigen Kunst-Stücke/ und ihres Nutzens/ welche bey den* Musicis CANONES *genennet/ und/ als was sonderbahres/ angesehen werden* eine öffentliche Auseinandersetzung mit dem Wolfenbütteler Kantor H. Bokemeyer führt und dessen Verteidigung der Kanontechnik als „Gipfel" der Kunst wie als nötiges „Fundament" (240) ebenso wortreich wie aggressiv zu widerlegen sucht. Die Argumente verrennen sich beim Problem, ob der Canon artificialis von einem „unmittelbahr aus der Melodie" fließenden Canon naturalis abhängen könne (290), den Mattheson „erwiesener massen/ ein fictum" nennt (335, Anm. k), und weiten sich schließlich durch die einbezogenen Voten vor allem zweier ‚Gutachter' zu sieben Rundfragen Matthesons. G. Ph. Telemanns Stellungnahme ist ausgewogen: „*Canones* verdienen ihr Lob" (360), ihre Gefahr, zumal für ihre „Wirkung", bestehe darin, daß „bey ihnen immer eine Note der anderen Gefangene ist" (359). J. D. Heinichen hingegen reagiert sehr ironisch:

[Die Canones führten] ganz sicher/ auf den höchsten Gipfel der Augen-Music und todten Noten-Künsteley; nicht aber auf den halben Gipfel der wahren Music/ wel-

che den *finem* Musices zum Endzweck führet. Die Erfahrung lehret es/ daß die grössesten und eiferigsten Contrapunctisten insgemein die schlechtesten Componisten sind/ ja/ öffters die grössesten Pedanten (357);
Angehende Componisten lernen durch die *Canones* und Contrapuncte klettern/ *i. e.* eine legale Music auf das Papier bringen. Geübten Componisten aber dienen sie in der Haupt-Sache weiter nichts/ als der in Vor-Urtheilen begriffenen Welt... ihr wohl-erlangtes Schul-Recht zu zeigen/ wozu man im devoten Kirchen-*Stylo* die beste Gelegenheit findet (358).

Wenige Jahre später verschärft Heinichen den Ausdruck seiner Aversion abermals:

Der General-Bass in d. Compos. (Dresden 1728), *Suppl. zur Einl.*: [Ich hasse es,] wenn man sich mit dergleichen denen Anfängern schwehr scheinenden, und doch an sich selbst leichten Schulpossen breit zu machen suchet (935);
Es stecken hinter allen *Canoni*schen *Arcanis*... eben so schlechte Wunderwercke, als hinter der Kunst, ein *Thema* und *Contra Thema* zu erfinden... Nur ist zu beklagen, daß man aus solchen an sich selbst leichten Künsten grosse Geheimniße machet, daran sich Unwissende stossen, und darüber zu *pedantisi*ren anfangen, weil sie glauben, es gebe nichts bessers in der *Music*, als solche Gesichts-*Miracula* (936).

Mit den Debatten darüber, ob Kanontechnik Kunst oder Künstelei, Gipfel, Fundament und schwierig oder dieses alles nur zum Scheine sei, traten grundsätzlichere Fragen in den Blick, die J. A. Scheibe erwähnt:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 1. Stück (5. 3. 1737): Man sah und hörte nichts, als Canonen, Contrapuncte, Zirkelgesänge und dergleichen... Wider diese Ausschweifungen wurde mit großer Heftigkeit gestritten. Die Alten kamen dabey mit aufs Tapet, sonderlich die Materie *de ratione, de auditu*, und folglich der Streit der Pythagoräer und der Aristoxener (7).

Gegenüber so wesentlichen Problemen, denen schwerlich von den angedeuteten kontroversen Standpunkten aus beizukommen ist, erscheint es dienlicher, die ganze Tragfähigkeit der These zu prüfen, mit der A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik im Zeitalter d. Renaissance bis zu Palestrina* (Breslau 1864, 63), auf die strittigen ‚Künste' einging, die „nicht durch Hereinziehen fremdartiger Spitzfindigkeiten, sondern auf rein musikalischem Boden" entstanden sind.

(b) Zum andern wird der Ausdruck canon von der Würdigung oder Geringschätzung ganz ANSPRUCHSLOSER GEBILDE FÜR UMGANGSMÄSSIGES SINGEN her bestimmt. Der Breite dieses ‚Bodens' versucht A. Reicha gerechter zu werden. Er stellt im *Traité de haute compos. mus.* I (Paris 1824) den „Canons scientifiques", deren Herstellung nur von Kennern geschätzt werden könne („une production qui ne peut être appréciée que par des connaisseurs", 206), würdigend die schlichten „Canons de société" gegenüber, die auf einer einfachen Melodie basieren, durch deren phasenweise Ergänzung zur Zwei-, dann Dreistimmigkeit entstehen, in Einklang oder Oktave verlaufen (194) und sich überdies in Text, Habitus, Darbietungsgelegenheit, aber auch in einer möglichen Klavierbegleitung zur harmonischen Stützung („pour soutenir les voix", 198) von den ‚Canons scientifiques' unterscheiden. Damit bezieht Reicha einen Fundus von Kanons in die Betrachtung ein, der in langer Tradition seit den Typen von Rondellus und Rota bezeugt ist, doch kaum der Sache nach, geschweige denn terminologisch, erörtert wurde. Allerdings berührt er sich auch in vielen Fällen mit einfachen Kanons, die bewußt zu didaktischen Zwekken vor allem elementaren Lehrschriften für Singschüler beigegeben wurden, wie denn überhaupt prakt. Kanonsammlungen, sofern sie nicht speziellen Arten geselliger Musik (wie Catch und Round im England vor allem des 17./18. Jh.) angehören, primär als Unterrichtsmaterial dienten. Das im vorangegangenen Abschn. zit. abfällige Urteil Heinichens über die „an sich selbst leichten Schulpossen" trifft zweifellos auf Kanons so simplen Zuschnitts zu, daß bei ihnen die Vorstellung von ‚Kunst' fehlgeht.

(9) Kompositionsgeschichtlich ist mit dem Begriff Kanon die ERKUNDUNG SATZTECHNISCHER, MUSIKALISCHER UND SYMBOLISIERENDER MÖGLICHKEITEN angesprochen; diese – verbunden mit der Besonderheit, abgekürzt notierbar zu sein – erklären, daß der Kanon zum ‚Standesausweis' der Musiker werden konnte.
Obwohl die zahllosen kurzen Kanons aus den zuletzt erwähnten Repertoires in sich abgeschlossene Musikstücke sind, ist Kanon als Terminus mus. Mehrstimmigkeit die Bezeichnung einer in ungeheurer Vielfalt auftretenden Technik, genauer: einer Satztechnik der konsequent nachahmenden Ableitung wenigstens einer Stimme aus einer anderen. Die Bezüge auf Stimme und Nachahmung (Imitation) sind insofern essentiell, als andere Regularien kompositorischen Ableitens mus. Substanzen auseinander wie auch das bloße Versetzen von Stimmen (doppelter oder mehrfacher Kontrapunkt) nicht zur Kanontechnik zählen.
Kanontechnik in der Gesamtheit ihrer historischen Ausprägungen ist unabhängig von mus. Epochenstilen (der sogenannte „stilus canonicus" bei A. Kircher gehört in dessen begrenzt zeittypische Stil-Lehre), Gattungen, Besetzungen, von regionalen und sozialen Bedingungen – wenngleich sich im einzelnen zahlreiche Traditionen erkennen lassen –, und diese Universalität bedingt, daß der hier erörterte Begriff von Kanon zum inzwischen musikgeschichtlich dominierenden wurde.
Für die kompositionsgeschichtliche Bedeutung der Technik läßt sich nicht allein der Hinweis auf den Fundus vielbewunderter Werke verschiedenster Epochen – von J. Ockeghem bis A. Webern – ins

Feld führen. Denn sie sind nur die sichtbaren Resultate dessen, was an Erkundung satztechnischer, mus. und symbolisierender Möglichkeiten durch den Anreiz zur Kanontechnik ausgelöst wurde. Deren Faszination beruht nicht zuletzt darauf, daß mit der bewußten Einschränkung sonst üblicher Freiheit, der selbstgewählten Setzung einer jeweils besonderen Regel oder Richtschnur, für die Komposition eines mus. Satzes sich zugleich die Möglichkeit eröffnet, diesen eindeutig, doch abgekürzt, auf seine eigentliche Substanz reduziert niederzuschreiben. Daß auf diese Weise mehrstimmige Musik in nuce notierbar ist, die zu durchschauen Kennerschaft verlangt, erklärt, warum sich Musiker bevorzugt in Widmungs-, Stammbuch-, Titelblatt-, Portrait- oder auch Scherzkanons auszuweisen pfleg(t)en: das Metier, das dazu dient, in Schriftgestalt gebrachte Musik darbietend den Laien zu vermitteln, wendet sich hier zunächst einmal an seinesgleichen. Und in der Tatsache, daß auch der Kenner sich einen derartigen (fremden) Kanon erst erschließen muß, liegt ein Abglanz von Höhe und Würde der Musik an sich.

Lit.: O. Klauwell, Die historische Entwicklung d. mus. Kanons, Diss. Lpz. 1874; L. K. J. Feininger, Die Frühgesch. d. Kanons bis Josquin des Prez (um 1500), Emsdetten 1937; W. Blankenburg, Art. Kanon, Abschn. C, MGG VII, 1958; P. Cahn, Art. Kanon, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen 1999

Cantabile

ital. cantabile, singbar, gesanglich; seit dem 16. Jh. aus spätlat. cantabilis, Adjektiv zu cantare, singen;
franz. chantable, chantant; dtsch. cantabel, kantabel;
engl. chanting;
seit dem 18. Jh. ist cantabile auch als Substantiv gebräuchlich; im 19. Jh. wird gelegentlich cantando, singend, synonym mit cantabile gebraucht.

I. Im Schrifttum von der Spätantike bis zum 17. Jh. begegnet ein vokabularer Gebrauch des Adjektivs cantabilis bzw. cantabile in unterschiedlichen Bedeutungen, die auf das Singen im allgemeinen Sinne als Musizieren oder Erklingenlassen von Musik verweisen.
(1) Im spätantiken und zum Teil noch im mittelalterlichen Schrifttum wird cantabilis unspezifisch auf das Singen bezogen.
(2) Im musiktheor. Schrifttum bezeichnet cantabilis bzw. cantabile seit dem 14. Jh. die praktische Ausführbarkeit mus. Phänomene.
(3) Vom 15. Jh. an und bis zum Ende des 17. Jh. betont cantabilis bzw. cantabile in Abgrenzung von rein abstrakten mus. Phänomenen die musikalische Ausführung.
(4) Seit dem 15. Jh. dient cantabilis bzw. cantabile auch zur Unterscheidung originärer Vokalmusik von Instrumentalmusik.
(5) Im ital. Schrifttum seit dem 17. Jh. kennzeichnet cantabile zur Vertonung besonders geeignete Verse.

II. In Fortführung des vor allem durch die Kontrapunktlehren seit dem 16. Jh. definierten Ideals von Singbarkeit erfährt cantabile ansatzweise bereits im 17. Jh., insbesondere aber seit dem 18. Jh. eine vielfache Bedeutungsveränderung und -erweiterung. Das Substantiv Cantabile verweist explizit vor allem im dtsch. Schrifttum und hier auch in nationalsprachlichen Synonyma wie ‚das Singende' auf ein vielschichtiges Konzept mus. Denkens, in dem kompositionstechnische, aufführungspraktische und ästhetische Aspekte zusammenfließen. Als ästhetischer Leitbegriff umschreibt cantabile insbesondere im 18. Jh., zum Teil aber auch noch weit darüber hinaus, die Auffassung von Gesang als Ausgangs- und Bezugspunkt aller Musik.
(1) Vereinzelt charakterisiert cantabile bereits im 17. Jh. ausdrücklich am Vorbild des Gesangs orientierte Instrumentalmusik.
(2) Im 18. Jh. wird cantabile terminologisch explizit zu einer wesentlichen Instanz des kompositorischen Denkens. (a) Ab den 1720er Jahren beschreibt cantabile im Kontext der vom galanten Stil geprägten, oberstimmenorientierten Musikanschauung ein zentrales Kriterium des guten Geschmacks im Komponieren. (b) Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. verliert cantabile als Charakteristikum von Melodie seine umfassende Bedeutung und bezeichnet einen Melodietypus. (c) In Quellen, die die ital. Musikanschauung repräsentieren, wird cantabile vornehmlich als ein grundlegendes Prinzip der Vokalkomposition verstanden. (d) Im Kontext einer vom Primat der Vokalmusik ausgehenden Musikanschauung wird cantabile verschiedentlich als Qualität von Instrumentalmusik hervorgehoben.
(3) Seit dem 18. Jh. bezeichnet cantabile ein fundamentales Prinzip des musikalischen Vortrags. (a) Im Bereich der Instrumentalmusik akzentuiert cantabile die Modellfunktion des Gesangs für die Instrumentalpraxis. (b) Seit dem späten 18. Jh. erscheint cantabile in Verbindung mit einem langsamen Satz- oder Arientypus als Kennzeichnung eines Vortragsstils, der als Inbegriff kunstvollen Singens gilt.
(4) Die Vielschichtigkeit von cantabile als übergreifendem ästhetisch-kompositorischen Konzept zeigt sich nachdrücklich in der Verwendung in unterschiedlichen terminologischen Kontexten. (a) Seit dem 18. Jh. gehört cantabile mit seinen nationalsprachlichen Äquivalenten zum festen Bestand der Vortragsanweisungen. (b) Kompositorische und aufführungspraktische Aspekte fließen zusammen in der Werkbezeichnung Cantabile. (c) Seit der Mitte des 18. Jh. werden auch Arientypen und -teile mit cantabile gekennzeichnet.

I. Im Schrifttum von der Spätantike bis zum 17. Jh. begegnet ein vokabularer Gebrauch des Adjektivs cantabilis bzw. cantabile in unterschiedlichen Bedeutungen, die auf das Singen im allgemeinen Sinne als Musizieren oder Erklingenlassen von Musik verweisen.

(1) Im spätantiken, zum Teil noch im mittelalterlichen Schrifttum und vereinzelt auch darüber hinaus wird cantabilis unspezifisch auf das Singen bezogen, so etwa in den Bedeutungen rühmenswert bzw. würdig, besungen zu werden –

Fl. M. A. Cassiodorus, *Variae* (zw. 534 u. 538): Verum ut et nos talia exemplo sapientis Ithaci transeamus, loquamur de illo lapso caelo psalterio, quod vir toto orbe cantabilis ita modulatum pro animae sospitate composuit... (MGH, Auctorum Antiquissimorum T. XII, Bln 1894, 71);
Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem (7. Jh.), Psalm 118, 54: cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrationis meae (ed. Weber, Stuttgart ^{4}1994, 922);
vgl. auch Honorius Aug., *Gemma animae sive De divinis officiis* (12. Jh.): *Responsoria* vero illorum actiones quibus hic cantabiles erant Dei justificationes (MignePL CLXXII, 619) –,

singbar im allgemeinen Sinn –

Hucbaldus, *Ecloga de calvis* (vor 930): Completur claris carmen cantabile calvis (MignePL CXXXI, 1046);
Paulus Paulirinus, *Liber viginti artium* (um 1471): Rotulum est cantus mensuralis per dupplum aut triplum cantabilis sine tenore... (ed. Mužíková, in: Acta Univ. Carolinae. Philosophica et Historica II, 1965, 61) –,

zum Singen geneigt –

Ryccardus de Sancto Germano notarius, *Chronica* (1189): Vos, matrone nobiles, / Virgines laudabiles, / olim delectabiles / et voce cantabiles / [modulata, / estote n]unc flebiles, / re turbata (ed. Garufi, Bologna 1937, 7) –,

und wohlklingend –

Wolbero (abbas S. Pantaleonis Coloniensis), *Commentaria super canticum canticorum* (vor 1000): Dum mecum saepius tractarem et ancipiti animo frequenter revolverem quidnam dulce, quid jucundum, quid utile interioribus sanctae charitatis vestrae auribus, o sanctissimae sorore, decantarem, cujus dulcedine et incitamento ad majorem coelestis vitae amorem vester erigetur animus occurrit repente animo meo illud cantabile sponsi et sponsae epithalamium, quod pro sui excellentia dicitur *Canticum canticorum* (MignePL CXCV, 1005 b f.);
Anon., *Audi, chorus* (13. Jh.): Nunc per voces medias / Transvolando salias / Saltu nobili, / Manu mobili, / Delectabili, / Laudabili, / Cantabili (ed. Dreves, *Profane lat. Lyrik aus kirchlichen Hss.*, Zs. für dtsch. Altertum u. dtsch. Lit. XXXIX, 1895, 361).

Ebenfalls noch unspezifisch, aber bereits im Kontext musiktheor. Betrachtungen erscheint cantabilis in Kommentaren zu Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii* IX, 936 (um 430; ed. Willis, Lpz. 1983, 360, 14) als lat. Äquivalent des griech. ᾠδικός, zum Gesang gehörig bzw. geneigt:

Johannes Scotus, *Annotationes in Marcianum* (vor 877): ΩΙΔΙΚΟΝ cantabile, ᾠδή cantus (ed. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, 208);
Remigius Aut., *Commentum in Martianum Capellam* (2. Hälfte 9. Jh.): ...ΩΔΙΚΟΝ id est cantabile, ode cantus... (ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 336).

Bei Amerus und Ornitoparchus dient cantabilis zur Kennzeichnung der gesungenen Teile der Liturgie im Unterschied zu jenen Abschnitten, die gelesen werden:

Amerus, *Pract. artis musice* (1271): Enimvero necessarium aliter non esset apices, idest notas apponere super litteram cantabilem per quarum naturam littera canitur qui quidem apices in sacrosancta ecclesia romana super lectiones, epistulas aut evangelia non inveniuntur (CSM 25, 102: XXVI,5);
A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) III, 1: Ita vt Concentus omnium cantabilium: vt sunt Hymni, Sequentie, Antiphone: Responsoria: Introitus: Tropi et huiusmodi. Accentus vero eorum que leguntur: vt sunt Euangelia: Lectiones: Epistole: Orationes: Prophetie: dux atque moderator existeret (f. I ii).

N. Vicentino gebraucht cantabile in singulärer Weise zur Bezeichnung der Guidonischen Solmisationssilben:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) I, 2: ...ma per questo Guido non sodisfatto, se imaginò, di ritrovare caratteri et modo facile di scriuere in prattica le dette sillabe cantabili... (f. 7').

(2) Im musiktheor. Schrifttum bezeichnet cantabilis bzw. cantabile seit dem 14. Jh. die PRAKTISCHE AUSFÜHRBARKEIT mus. Phänomene.
Marchettus von Padua verwendet cantabilis im Kontext einer Diskussion der praktischen Realisierung einer Unterteilung des Ganztons in fünf Teile:

Lucidarium (zw. 1309 u. 1318) II, Cap. 5: Quarum quelibet quinta pars vocatur dyesis, quasi decisio seu divisio summa; hec est maior divisio que possit in tono cantabili reperiri (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 138: V,23–24).

Bei Jacobus Leod. begegnet cantabilis erstmals explizit im Kontext einer Erörterung der Ausführbarkeit von mus. Intervallen nach Maßgabe der Möglichkeiten der menschlichen Stimme. Der engen Verwandtschaft gemäß, die die Begriffe singen und sprechen in der mittelalterlichen Terminologie (und zum Teil noch weit darüber hinaus) aufweisen, wird cantabilis in diesem Zusammenhang als Synonym zu dicibilis gebraucht:

Speculum mus. IV (zw. 1321 u. 1324/25): Adhuc communiter videmus consonantiarum concordantium voces faciliter esse dicibiles vel cantabiles quantum in natura sua est, nisi hoc impediat nimia vocum aliquarum distantia. In discordantibus vero, vel non sunt secundum vocem humanam faciliter vel communiter dicibiles, vel quasi impossibiles ad cantandum, sed magis et minus (CSM 3, IV, 106 f.: XLI,5–6).

Deutlicher, aber immer noch unspezifisch, verwendet H. Eger von Kalkar cantabilis zur Charakterisierung melodischer Verläufe, die auf die Anhäufung von Intervallsprüngen verzichten und leicht singbar sind:

Cantuagium (um 1380): ...quod maxime fiat, si neumas audiverit dulcisonas non horribiliter salientes, si cantus non fuerint difficiles, sed leviter cantabiles, et sic de aliis supradictis, quae, quia non attenderunt aliqui in novis suis cantibus, minus placent ob hoc ipsos audientibus (ed. Hüschen, Köln u. Krefeld 1952, 67).

Im Zuge der Neuorientierung der ital. Kontrapunktlehre im 16. Jh., die in den Schriften Zarlinos kulminiert, wird cantabilis bzw. cantabile verstärkt als Qualität mus. Intervalle verstanden:

G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 34: Osseruando sempre (come ho detto ancora) che le parti della cantilena siano cantabili, cioè che cantino bene, accioche dalla compositione di tante cose poste bene insieme, habbiamo l'vso delle perfette harmonie (184);
Fr. Salinas, *De musica libri VII* (Salamanca 1577) III, 5: Illud prætereundum non est, quòd, quemadmodum antiqui Limma siue Semitonium minus etiam Diesin vocârunt, quòd minimum esset huius generis interuallum, sic etiam nos Semitonium maius, quod illius vice substituimus, iure Diesin appellare posse, tum quia minimum est in suo genere, tum etiam quia minimum est ex cantabilibus interuallis (114);

V. Galilei, *Dialogo della Musica Antica, et della Moderna* (Florenz 1581): Dentro à sudetti termini adunque, hano mostrato quelli che cercano persuaderci, che il Diatonico nel quale si compone & canta hoggi, sia il Syntono di Tolomeo, ritrouarsi ciascuno interuallo cantabile... (4);
...tra l'impertinenze & nouità de quali [sc. contrapuntisti], si anno uera ancora quella del trasportare alcuna volta verso il graue ò verso l'acuto, à guisa che sogliono i periti Organisti, per comodità del coro per vn Tuono, ò per vna Terza, ò per altro interuallo col mezzo de segni accidentali, i canti prima composti per mouimenti naturali cantabili & comuni, in corde forestiere, incantabili fuore d'ogn'ordinario, & piene d'artificio (87);
Ders., *Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica negli strumenti artificiali...* (Venedig [1568/69] ²1584): ...e tante erono le corde che ricercauono fra tutti i sette modi de gli antichi musici, nelle quali potranno le parti cambiare luogo, & allontanarsi l'una da l'altra, non solo per vna Terza, ma per vna Quinta, & vn'ottaua, pur ch'elle procedino elegantemente con leggiadra, & per interualli cantabili... (79);
P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588) II: Io vi rispondo, che l'esser ciò fatto nel principio della misura, ouer nel fine, puoco importa, pur che il mouimento sia cantabile, & fatto con ragione, che cosi conuiene alla bella maniera di far cantare le parti; & questo in particolare nel contrapunto, & ancora nelle compositioni di quattro, & cinque voci (31);
G. M. Bononcini, *Mus. prattico* (Bologna 1673) II, 6: Si proceda per interualli cantabili, perche facendo al contrario, la Composizione apportarebbe qualche difficoltà alli Cantori (71).

Die im 16. Jh. aufkommende Diskussion über den Gebrauch antiker Tongeschlechter berührt auch die Frage nach deren Singbarkeit bzw. praktischer Realisierbarkeit:

N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555) I, 11: Del genere Enarmonico, le spetie sono poste nell'ordine della Mano, & l'essempio di diuidere il tono in quattro parti cantabili... (f. 16);
Galilei, *Discorso intorno all'uso dell'Enharmonio...* (hs. 1590/91): ...et quello che io dico potere essere avvenuto a Olimpo nel misurare i minimi intervalli cantabili con la Tibia, non cosi di leggiero sarebbe avvenuto negli strumenti di corde dove tastandole si ha dall'istessa molte voci, fu forse indotto Olimpo a credere di dividere il Semituono, dall'havere considerato quanta dolcezza aggiugneva il Cromatico al Diatonico con la divisione del Tuono... (ed. Rempp, *Die Kontrapunkttrakt. Vincenzo Galileis*, Köln 1980, 178).

Seit dem ausgehenden 16. Jh. wird die mit cantabile bezeichnete Qualität der Sangbarkeit – häufig unter Einbeziehung des Gegenbegriffs incantabile – normativ definiert vor allem durch die Festschreibung sangbarer und nicht sangbarer Intervalle, die sich erstmals bei Pontio findet:

Pontio, *op. cit.* IV: Ancora deue esser auertito il compositore, & parimente il contrapuntista, che le parti vadano commode, & con leggiadri mouimenti, & ch'in esse parti non si truouano mouimenti come di Settima, ò di Sesta maggiore nell'ascendere, & discendere; ne parimente mouimento di Sesta minore nel discendere; il qual nell'ascendere è concesso; perche tal mouimento è commodo al cantare; nè mouimento di Nona; perche sono mouimento incantabili, come già vi dissi ragionandovi del modo, c'hà da tenersi nel formare vn contrapunto (144);
G. Diruta, *Il Transilvano* II (Venedig [1609] ²1622) IV: Dopò l'hauer giustate le voci in tutti li salti cantabili... [sc. „il salto di Terza, di Quarta, di Quinta, di Sesta, e di Ottaua ascendendo, e descendendo"] (24);
A. Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687) III: Questa si dimanda quarta falsa, ouero tritono, & è incantabile per non hauere relatione armonica, si chiama di più quarta superflua d'vn semituono...
Quest'interuallo di settima maggiore si dimanda eptacordo maggiore, per esser composta di cinque tuoni, & vn semituono, questa settima è proibita, & incantabile (168);
die Unterscheidung von sanglichen und unsanglichen Intervallen, die auf dem Hintergrund der modal geprägten Kontrapunktlehre entstanden war, bleibt – wenngleich rudimentär und in ihrer Gültigkeit eingeschränkt sowie losgelöst vom Begriff cantabile – auch im Kontext der Theorie dur-moll-tonaler Musik erhalten. So spricht etwa D. G. Türk (*Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle u. Lpz. ²1800, 71) mit Bezug auf die „widrige (unnatürliche) und von Sängern schwer zu treffende Fortschreitungen" von „verbotenen unmelodischen Fortschreitungen". Die Idee einer gleichsam der Natur des Menschen verpflichteten Sangbarkeit prägt als zentrale Kategorie des kompos. Denkens noch die Musikauffassung des späten P. Hindemith (*Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, 93), der mit Blick auf eine „Methode des Abmessens" von Tonabständen die menschliche Stimme für einen „ziemlich zuverlässigen Maßstab" ansieht für die Aufstellung einer „Intervalliste..., welche die Intervalle nach den Schwierigkeitsgraden ihrer stimmlichen Produktion geordnet enthält".

Neben der diastematischen Ebene werden in der Musiktheorie seit dem 15. Jh. auch die Bereiche der Rhythmik und Metrik in die Überlegungen zur prakt. Ausführbarkeit einbezogen:

Prosdocimus de Beldemandis, *Tract. practice cantus mensurabilis ad modum Ytalicorum* (1412): Unde scire debes, quod due sunt fractiones rationabiles, et dulciter cantabiles, reperte inter minimam et semiminimam que in dupla proportione ad minimam cantatur, scilicet fractio ad minimam sexquialtera... (CS III, 234 b);
Et si iterum aliquis quereret, quare non ita inventa est aliqua mensura cantabilis in tali proportione sexquitertia ad tempus quaternarium, sicut ad senarium et novenarium, est sibi respondendum, quod hoc pro tanto est, quia non est reperibilis numerus aliquis cantabilis qui ad numerum quaternarium in proportione sexquitertia se habeat, sicut ad senarium et novenarium, ut manifestum est (235 a f.);
J. Tinctoris, *Proportionale musices* (zw. 1473 u. 1474) I, Cap. 2: Unde consulerem simplicem tantum assumi modum, videlicet quod secundum relationem ad alteram partem proportiones signarentur, nisi obstaret altero modo, scilicet per relationem ad numerum praecedentem in una et eadem parte multas proportiones esse cantabiles quae alias non essent (CSM 22, IIa, 13: I,2,8);
Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492) III, 3: ...reliquas autem huius generis species latius inpractica nostra: ubi mensurabiles cantabilesque proportiones disposuimus diligens lector facile percipiet (f. e i);
Ders., *Pract. musice* (Mailand 1496) II, 3: Figura est repræsentatio rectæ atque ommissæ vocis: rectam enim

vocem dicimus quæ certa est mensura cantabilis seu pronuntiabilis (f. aa iij).

Lit.: U. MEHLER, dicere u. cantare. Zur mus. Terminologie u. Aufführungspraxis d. mittelalterlichen geistlichen Dramas in Deutschland, Kölner Beitr. zur Musikforschung CXX, Regensburg 1981; M. LINDLEY, Stimmung u. Temperatur, in: Hören, Messen u. Rechnen in d. frühen Neuzeit, Gesch. d. Musiktheorie VI, Darmstadt 1987; Th. SEEDORF, Natur u. Sangbarkeit. Zur musiktheor. Bedeutung d. Singens bei Paul Hindemith, in: Paul Hindemith – Komponist zw. Tradition u. Avantgarde, hg. von N. Bolín, Kölner Schriften zur Neuen Musik VII, Mainz 1999.

(3) Vom 15. Jh. an und bis zum Ende des 17. Jh. betont cantabilis bzw. cantabile in Abgrenzung von rein abstrakten mus. Phänomenen die MUSIKALISCHE AUSFÜHRUNG.

G. Anselmi verwendet den Begriff vox cantabilis zur Kennzeichnung des Einzeltons als kleinstem Element eines musikalischen Gefüges:

De musica (1434): Est harmonica ars inflectendi voces cantabiles cum proportione et temporis mensura...
Cantabilis vero vox est minima pars cantilene, est quoque eius habitudo ad cantilenam, qualis littere ad sillabam...
Ex vocibus vero cantabilibus componuntur phtongi, ex quibus musice cantilene diversitatem vero habent inter se cantabiles voces et qualitate et quantitate et pronunciatione, sicut et littere... (ed. Massera, Florenz 1961, 82 f.);
Est vero discantus cantus modus in quo cantor plures numero profert cantabiles voces mensura temporis maioris note (195);
Ultra discantum quandoque tertius cantor in eadem cantilena superadiungitur cantans: hunc c o n t r a p u n c t u m cantare dicunt, et est eius modus ut voces proferat cantabiles concordes... (201).

Seit dem frühen 16. Jh. erscheint cantabile in Verbindung mit figura, nota oder suono zur Bezeichnung von Tönen im Kontext mehrstimmiger Musik:

P. Aaron, *Toscanello in Musica* (Venedig ²1529) I, 27: ...da laquale contrarieta nasce che il sincopare che fà la nota oltra la maggiore cantabile, é arbitrario: & il sincopare che fa la cantabile figura oltra la pausa maggiore, non è conceduto: ma é subbietto al precetto musicale. Adunque se la semibreue & altre simili saranno sincopate oltra la cantabile breue, tale processo non sara incomodo: perche procede con modulatione di harmonico concento: il quale concento harmonico dà la commistione amena che da gli suoni nasce. Ma quando la predetta semibreue cantabile é sincopata oltra la pausa breue o longa... (f. E iiii);
II, 13: Contrapunto chiamiamo un modo contenente in se diuerse uariationi di suoni cantabili con certa regione di proportioni, & misura di tempo (f. I);
Ders., *Lucidario in musica* (Venedig 1545) II: Gli antichi, & dotti musici, & anchora i moderni in questa parte di musica chiamata Contrapunto, hanno considerato molte uarieta, & modi d'interualli prodotti dalla uaria positione delle cantabili figure, ouero note, De quai proceßi uno hanno chiamato Fuga, laqual fuga, ouer consequenza non potra stare per se pronontiata, cioè con un solo suono... (f. 9ᵛ);
G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 1: Si può anche dire, che'l Contrapunto sia vn modo di harmonia, che contenghi in se diuerse variationi de suoni, o de voci cantabili, con certa ragione di proportioni, & misura di tempo: Oueramente che'l sia vna certa vnione arteficiosa de suoni diuersi, ridutta alla concordanza. Dalle quali definitioni potemo riccogliere, che l'Arte del Contrapunto non è altro, che vna facultà, la quale insegna a ritrouare varie parti della cantilena, & a disporre i suoni cantabili, con ragione proportionata, & misura di Tempo nelle modulationi (147);
V. Galilei, *Dialogo della Musica Antica, et della Moderna* (Florenz 1581): ...ma nel cantare secondo questa nuoua prattica di canto figurato (così detto dalla diuersità delle figure cantabili) tante arie insieme, sono troppo due Tuoni non che otto, ò maggior numero (78);
G. M. Artusi, *L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica* II (Venedig 1603): Vltimamente quando alle figure cantabili applichiamo le parole, & questa è quella modulatione che s'appartiene alli Cantori (24);
A. Banchieri, *Cartella mus. nel canto figurato fermo, & contrapunto* (Venedig 1614): La maggior parte de gli moderni Cantori, poco rilieuo fanno da Pause à Battute, poiche in volendo (verbi gratia) descriuere il valore d'vna Breue, alcuni dicono ch'ella vale dui Battute, & altri dui Pause, vi scorre pero apresso gl'intelligenti qualche differenza atteso che pause semplicemente s'intendono quelle di silentio, e non le note cantabili, le quali tacendo pausano mentre i compagni cantano (38);
DVO IN CONTRAPVNTO SOPRA VT, RE, MI, FA, SOL, LA Vtili à gli figliuoli, & principianti, che desiderano praticare le note cantabili, con le reali mutationi semplicemente, & con il Maestro... (53);
Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (hs. um 1660) II, 2: Soll solcher *Contrapunct* aus *Notis cantabilibus* nach einer richtigen *Mensur* bestehen... (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 40);
A. Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687) II: Il Tigrini vuole che questi componimenti si chiamino fughe in conseguenza confirmandosi con la dottrina del peritissimo Zarlino... dice, che la conseguenza è vna certa replica, ò reditta, di modulatione, la quale nasce da vn'ordine, e collocatione di molte figure cantabile fatta dal Compositore in vna parte, della cantilena, dalla quale ne segue vn'altra, ò più dopo vn certo spatio di tempo, e sia in tal maniera ordinata, che tutte le parti si possino scriuere, e cantare sopra vna sol parte (86);
Il contrapunto è vn'artificiosa ordinatione di diuerse varietà di suoni cantabili, con certa ragione di proportioni, ò misura di tempo, in cui le note, ò figure musicali l'vna si contrapone all'altra, e da questa contrapositione ne nasce vna consonanza armonica de gl'vltimi suoni, che si corrispondono insieme (118).

Lit.: KL.-J. SACHS, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990.

(4) Seit dem 15. Jh. dient cantabilis bzw. cantabile auch zur UNTERSCHEIDUNG ORIGINÄRER VOKALMUSIK VON INSTRUMENTALMUSIK.

G. Anselmi verwendet cantabilis erstmals zur Abgrenzung der Vokal- von Instrumentalmusik und als Gegenbegriff zu sonabilis:

De musica (1434): Ideoque sine ratione ulla et sine ordine voces efferunt cantabiles, et cordulas pariter et canulas instrumentorum sonabiles ferunt... (ed. Massera, Florenz 1961, 108);
sed iam tandem quod ne ante dum dicis instrumentalis harmonie et cantabilis rationem edisseramus... (109);
Notavi vero te faciem mutasse cum tunc dixerim nostri temporis cantores omnem vim cantus tempori et auribus committere, at per hoc hesterna die hortatus es, quantum ego existimo, uti instrumentalem disputaremus atque illi cantabilem concordem efficeremus, quasi hoc ita facto non verus ille sermo fuerit... Cum certe sit humana vox cantabilis, quotiens in se apta fuerit et arte composita, nulli instrumento musico compar, omnia excedens mirum in modum ut sonus illi nullus equari valeat in demulcendo humanas aures, in sedando corporis passiones et anime languores, tanta mensura tanta equalitate tanto ordine tantaque sonoritate mellita cantor doctus cantabiles profert voces... (148).

A. Banchieri gebraucht cantabile, um zum einen Gattungen der geistlichen Musik, die singend aufzuführen sind, von solchen zu unterscheiden, deren Ausführung Instrumenten (etwa der Orgel) vorbehalten ist:

A. Banchieri, *Cartella mus. nel canto figurato fermo, & contrapunto* (Venedig 1614): ...Hinni, & Salmi cantabili... (66);

Zum anderen dient ihm der Ausdruck zur Differenzierung zwischen Vokal- und Instrumentalpartien in solchen Werken, in denen Singstimmen vom B. c. begleitet werden:

1 Primo esempio sara che le note cantabili doue sono gli accidenti Diesis ♯ il Basso sottoui può & deue procedere in discendendo per Quinta, per Terza & per grado.
2 Secondo esempio sia questo, se la voce cantabile, con il Basso continuo facessero tra loro due tre & quattro, & più Ottaue ascendendo o scendendo non fa mal effetto, essendo differente il suono stromentale dalla voce dearticolata... (214).

(5) Im ital. Schrifttum seit dem 17. Jh. kennzeichnet cantabile ZUR VERTONUNG BESONDERS GEEIGNETE VERSE.
Ein epochaler Wechsel in der ital. Lyrik vollzieht sich um 1600, als G. Chiabrera in *Le maniere dei versi toscani* (Genua 1599) neue Versarten vorstellt, die sich von den bislang üblichen Versarten, vor allem den Elfsilblern (endecasillabi) durch ihre relative Kürze und eine regelmäßige Akzentfolge unterscheiden:

L. Fabri, Vorw., in: Chiabrera, *op. cit.*: Né tacerò, ch'avendo i versi lirici speciale riguardo ad essere cantati, i musici con maggiore altrui diletto, e loro minor fatica, variano le note sui versi, i quali non sempre sono gli stessi (zit. nach: S. Leopold, *Chiabrera u. d. Monodie: Die Entwicklung d. Arie*, Studi mus. X, 1981, 82).

Die Eigenschaften des Verses, wie sie in Chiabreras Lyrik modellhaft vorgegeben sind, gelten fortan als Kennzeichen einer besonderen Eignung zur Vertonung und darüber hinaus zum gesungenen Vortrag:

G. Baretti, [ohne Titel] (La frustra letteraria XIII, 1.4.1764): Ah, miseri versisciolt ai, sappiate una volta che i versi sciolti non sono cantabili, e che è assurdo il dire: io canto cosa che non è cantabile (Opere III, Bari 1932, 350).

In diesem Sinn unterscheidet noch G. Verdi zwischen Versen, die für rezitativische Abschnitte geeignet sind, deren Betonungen also frei oder unregelmäßig sein dürfen (versi sciolti), und solchen, die sich für die Kompos. fester mus. Gestalten eignen (versi cantabili oder lirici):

Brief an A. Ghislanzoni (8.9.1870): Nel recitativo che viene in seguito vi è un momento in cui la situazione domanda una frase musicale: dopo le parole „Ascolta o re; tu pure ascolta, o giovine, la parola della saggezza" finisca il verso endecasillabo, poi aggiunga quattro versi cantabili, o settenarî od ottonarî. Sieno questi versi solenni e sentenziosi (*I Copialettere*, hg. von G. Cesari u. A. Luzio, Mailand 1913, 644).

Auch über die metrische Beschaffenheit von Versen hinaus wird im ital. Schrifttum mit cantabile eine musikanaloge Qualität von Dichtung benannt:

A. M. Salvini, *Prose toscane recitate nell'Academia della Crusca* II (Florenz 1735): L'orecchie moderne per lo più sono avvezze alla marinesca guisa, ...che fa i versi d'uno stesso tenore, e cantabili per se stessi (119; zit. nach: S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua ital.* II, Turin 1962, 649);
S. Bettinelli, *Discorso sopra la poesia ital.* (1781): E, in tal viaggio crescendo sempre ed ornandosi, esprime tutta quanta è la natura con propri colori, imita tutti gli oggetti imitabili col giro della sintassi e col suon de' vocaboli, allunga e tronca il periodo, il compone ordinato naturalmente, o il ravvolge con testura e costruzione artificiosa, unisce l'accento del suo verso col fascino della rima non sua, qua imprigiona tra certi limiti e leggi la terza rima e l'ottava, là scorre libera variando il passo e le pause nello sciolto, leggera e cantabile in arie e canzoni, compressa e viril nel sonetto... (Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, Mailand u. Neapel 1969, 1062 f.);
Fr. de Sanctis, *Storia della letteratura ital.* II (Neapel [1870] [2]1873): La nuova parola, confidente nella serietà del suo contenuto, non pur sopprimeva la musica, ma la rima: bastava ella sola a sé stessa. Foscolo qui sopprime anche la strofa, e non era già una tragedia o un poema, era una composizione lirica, alla quale egli osa togliere tutt'i mezzi cantabili e musicali della metrica. Qui è pensiero nudo, acceso nella immaginazione, e prorompente, caldo di sé stesso, con le sue consonanze e le sue armonie interne (Opere IX, Turin [1958] [2]1962, 936).

Lit.: R. A. MOREEN, Integration of Text Forms and Mus. Forms in Verdi's Early Operas, Diss. Princeton 1975; P. ROSS, Studien zum Verhältnis von Libretto u. Kompos. in d. Opern Verdis, Diss. Bern 1979.

II. In Fortführung des vor allem durch die Kontrapunktlehren seit dem 16. Jh. definierten Ideals von Singbarkeit (vgl. oben, I. (2)) erfährt cantabile ansatzweise bereits im 17. Jh., insbesondere aber seit dem 18. Jh. im Kontext eines grundlegenden Wandels der Musikanschauung eine vielfache Bedeutungsveränderung und -erweiterung. Das Substantiv Cantabile verweist explizit vor allem im dtsch. Schrifttum und hier auch in nationalsprachlichen

Synonyma wie ‚das Singende' auf ein vielschichtiges Konzept mus. Denkens, in dem kompositionstechnische, aufführungspraktische und ästhetische Aspekte zusammenfließen. Der Ausdruck kann sich dabei sowohl auf den gesamten Bedeutungskomplex wie auch nur auf von diesem abhängige Teilaspekte beziehen. Als ästhetischer Leitbegriff umschreibt cantabile insbesondere im 18. Jh., zum Teil aber auch noch weit darüber hinaus, die Auffassung von GESANG ALS AUSGANGS- UND BEZUGSPUNKT ALLER MUSIK.

(1) Vereinzelt charakterisiert cantabile bereits im 17. Jh. ausdrücklich AM VORBILD DES GESANGS ORIENTIERTE INSTRUMENTALMUSIK.

In seiner Vorrede „A Lettore" zur zweiten Auflage seiner *Toccate e partite d'intavolature di cimbalo* (Rom [2]1615/16) spricht G. Frescobaldi von „affetti cantabili", um die seiner Musik angemessene Art der praktischen Ausführung zu veranschaulichen. Gemeint ist vor allem die Temponahme, die sich nicht an einem festen Tactus orientieren soll, sondern in Analogie zur text- und affektbezogenen Vokalmusik flexibel zu gestalten ist:

Hauendo io conosciuto quanto accetta sia la maniera di sonare con affetti cantabili e con diuersità, di passi, mi è paruto di mostramele altrettanto fauoreuole, quanto affettionato con queste mie deboli fatiche presentandole in istampa con gli infrascritti auuertimenti... (zit. nach: Cl. Gallico, *Girolamo Frescobaldi. L'affetto, l'ordito, le metamorfosi,* Florenz 1986, 202).

G. B. Viviani betitelt das 22. Stück seiner Sammlung *Capricci armonici da chiesa e da camera* (Venedig u. Rom 1678) mit *Sinfonia cantabile.* Das Werk weist strukturelle und idiomatische Parallelen zur ital. Kammerkantate dieser Zeit auf. Der Zusatz cantabile scheint sich allerdings vor allem auf jene Partien zu beziehen, die rezitativischen Charakter haben.

Lit.: H. SEIFERT, Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik, in: De ratione in musica, Fs. Schenk, Kassel 1975; É. DARBELLAY, Liberté, variété et ‚affetti cantabili' chez Girolamo Frescobaldi, Rev. de Musicol. LXI, 1975; F. TASINI, „Vocalità" strumentale della toccata frescobaldiana: un linguaggio tradito, Musica/Realtà IV, 1983.

(2) Im 18. Jh. wird cantabile terminologisch explizit zu einer WESENTLICHEN INSTANZ DES KOMPOSITORISCHEN DENKENS.

Die Vorbildhaftigkeit der Vokalmusik, die trotz der allmählichen Entwicklung und Ausprägung einer idiomatisch und strukturell eigenständigen Instrumentalmusik seit dem Mittelalter als selbstverständlich galt, wird zu Beginn des 18. Jh. von J. H. Buttstett mit dem vom ital. cantabile abgeleiteten dtsch. cantabel als grundlegendes kompos. Prinzip benannt:

Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota Musica et Harmonia Æterna (Erfurt um 1715/16): Sind gute aber dennoch sehr alte Regeln, *e.g.* daß man *Cantabel* setzen soll. Diese Regel habe ich nun bald für 40 Jahren von meinem Lehrmeister dem berühmten *Pachelbeln,* und dieser von seinen Lehrmeister Weckern in Nürnberg, und immer sofort einer von dem andern empfangen (58).

Während sich Buttstett als Vertreter einer konservativen Musikauffassung unspezifisch auf eine als vorbildlich verstandene Tradition beruft, bezieht J. Mattheson in seiner den galanten Stil reflektierenden Schrift *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713), gegen die Buttstett polemisiert, den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit eines am Ideal des Gesangs orientierten kompositorischen Denkens explizit auf Vokal- und Instrumentalmusik:

Was demnach die General-Reguln der *Composition,* die einem *galant homme* zu wissen nöthig sind, betrifft,
(1.) So ist die erste und vornehmste: Daß man *Cantable* setze. *h. e.* daß sich alles, was man machet, es sey *vocal-* oder *Instrumental-Music* wohl singen lasse (105).

J. G. Walther greift die Formulierung Matthesons auf und präzisiert sie dadurch, daß er sie ausdrücklich als für alle Stimmen des mus. Satzes relevant erachtet:

WaltherL (Lpz. 1732): *Cantabile...* heisset: wenn eine *Composition,* sie sey *vocaliter* oder *instrumentaliter* gesetzt, in allen Stimmen und Partien sich wohl singen lässet, oder eine feine Melodie in solchen führet (134 a).

In seinen *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) hatte Walther seine spätere Definition von cantabile antizipiert, ohne sie aber spezifisch auf Vokal- und Instrumentalmusik zu beziehen:

Die zur Ausfüllung der *Harmonie* gesetzte Stimmen müßen *cantable i.e.* also beschaffen seyn, daß sie nicht allein eine denen Sängern bequeme, sondern auch nach Wegthuung des *Fundaments* und deren andern Stimmen, eine gute *modulation* oder *Melodey* hören laßen (ed. Benary, Lpz. 1955, 185 f.).

Einen weiteren Schritt zur Differenzierung vollzieht Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739), indem er cantabile zum einen als Substantiv gebraucht und damit den Prinzipiencharakter des Begriffs hervorhebt, und zum anderen die Forderung nach Kantabilität aller Stimmen relativiert:

Alle Stimmen und Parteyen, sowol oben und unten, als in der Mitte einer Harmonie, müssen, n a c h i h r e r g e b ü h r e n d e n A r t, ein gewisses *Cantabile* aufweisen, und so beschaffen seyn, daß sie sich füglich, ohne Zwang und Wiederwärtigkeit, obwol nicht alle in gleicher Schönheit, singen lassen: und wenn die Sätze auch nur blossen Instrumenten gewidmet wären (105).

Konsequenz dieser Auffassung ist das Postulat, daß ein Komponist seine mus. Konzeption gleichsam innerlich singend entwickeln muß:

J. A. Scheibe, *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik, insonderheit d. Vokalmusik* (Altona u. Flensburg 1754): Jedweder Componist muß in Gedanken singen, wenn er musikalische Stücke setzen will. Diese singende Gedanken sind das erste seines Stückes. Alle nöthige Ueberlegungen, alle Vortheile, die Zuhörer einzunehmen, und endlich alle oratorische,

physikalische und moralische Anmerkungen erwarten dadurch den ersten Ausdruck, und die erste Kraft (LXXV f.).

Seit der Jahrhundertmitte tritt in den Definitionen verstärkt ein ästhetisch-anthropologisches Moment hervor. Der Vorrang des Gesangs und seine Leitfunktion für das kompos. Denken werden auf die Naturgegebenheit des Singens zurückgeführt. Das Singen gilt als natürlicher als das Musizieren auf einem – künstlichen – Instrument.

Ch. H. de Blainville, dessen Abh. *L'Esprit de l'art mus., ou Reflexions sur la musique, et ses différentes parties* (Genf 1754) durch die Übers. von J. A. Hiller (*Das wesentliche d. mus. Kunst oder Betrachtungen über d. Musik, u. d. verschiedenen Theile derselben*) in den Wöchentlichen Nachrichten u. Anmerkungen d. Musik betreffend I (40. bis 48. Stück, Lpz. 1767) auch im deutschsprachigen Raum große Beachtung fand, unterteilt die Musik in drei Arten: „Genere harmonico", das dem alten kontrapunktischen Stil entspricht, „Genere sonabile", das die moderne Instrumentalmusik und ihre Idiomatik umfaßt, und „Genere cantabile", die Gesangsmusik, die für ihn hierarchisch die obere Position einnimmt:

Genere cantabile. Cé genre, ou le chant proprement dit, est le premier cri de la nature, c'est la souche de tout l'art Musical. L'homme chante même en parlant, de-là naît la Musique... Le chant est donc le genre supérieur en Musique, puisque c'est le premier sentiment dont les hommes ont été inspirés, & auquel la Musique doit son origine (12 f.).

Die Reichweite dieser auf die Natur des Menschen verweisenden Bestimmung des Gesangs als Maßstab aller Musik verdeutlicht noch der Art. *Singend* in Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* IV (Lpz. ²1794), der die anthropologische Sicht des Singens mit älteren Postulaten nach dem Vorrang des Vokalen vor dem Instrumentalen verknüpft und daraus erwachsende Konsequenzen formuliert:

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stüks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. ...er muß die Ausarbeitungen solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird (383 a f.).

(a) Der Begriff cantabile im Sinne des Ideals einer an den Möglichkeiten der menschlichen Stimme orientierten einfachen Melodiebildung beschreibt seit den 1720er Jahren im Kontext der vom galanten Stil geprägten, oberstimmenorientierten Musikanschauung ein ZENTRALES KRITERIUM DES GUTEN GESCHMACKS IM KOMPONIEREN:

J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728): Das *proprium*... aber eines *Componisten* von *Gout*, bestehet eintzig und allein in der Kunst, seine *Music* der verständigen Welt *all'ordinaire* beliebt und gefällig zu machen, oder welches einerley: das Gehöre durch erfahrne Kunstgriffe zu vergnügen, und die *Sensus* zu *moviren*... Solches aber kan geschehen erstlich *generaliter*: durch gute und wohl *cultivi*rte natürliche *Invention*, oder durch schöne *Expression* der Worte: *specialiter*: durch ein überall *dominir*endes *Cantabile*, durch vortheilhafftige und *touchante Accompagnemens*... (23, Anm.);
J. A. Scheibe, *Compendium musices Theor.-pract.* (hs. um 1730): *Gout* erlangt aber niemand eher, als biß er alle in der ersten und andern Abtheilung beschriebene Grund Regeln gefaßt hat, ferner sich einen *fermen Stylum* erwehlet, alle übrigen Sorten des *Styli* nach ihren innerlichen und äußerlichen Wesen wohl kennet, die *Affecten* und alles übrige wohl ausdrücket, Zeit und Orth und Zuhörer wohl beurtheilet, von unterschiedenen üblichen *Instrumenten* eine Käntniß besizet, eine *judicieuse* Abwechselung und Veränderung und in allen Sachen ein überall herrschendes *Cantabile* blicken läst... (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 85).

In diesem Zusammenhang wird cantabile verschiedentlich mit Melodie (→ *Melodia* II. (3)(a)) als einem umfassenden und auf die gesamte Kompos. abzielenden Begriff gleichgesetzt:

Heinichen, *op. cit.*: Das *Cantabile*, oder die *Melodie* ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten *Gusto*: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tantze. Sonst würden diejenigen mit unter die grösten *Componisten* zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten *Naturell*, zuweilen noch ein ziemlich *Melodieg*en erfinden, auch wohl ein *cantables Solo, Duett* oder *Cantata senza strometè* hinsetzen können, das sich noch hören lässet: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läufft es schlecht ab (937);
Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 43. Stück vom 23.6. 1739: Weil der Unterstimme, oder dem Basse, vornehmlich die Ausarbeitung, oder die künstliche Ausführung des Hauptsatzes zukömmt, so muß hingegen in der Oberstimme, nämlich in der Singestimme, ein beständiges Cantabile herrschen (397);
Das Wort Cantabile läßt sich in unserer Sprache nicht gut übersetzen: daher habe ich solches behalten. Es bedeutet in der Musik inzwischen eine solche Melodie, die alle künstliche und ausgesuchte Auszierungen flieht, die mehr mit Hauptnoten, die aber eine natürliche Annehmlichkeit haben müssen, zu thun hat. Sie muß aber sehr nachdrücklich, und dennoch fließend und leicht seyn; niemals aber ohne sinnreiche Auszierung des Sängers gesungen werden (397, Anm.);
Ich habe bereits angemerket, daß ein beständiges Cantabile in einer solchen Arie herrschen soll. Ich verstehe aber hierdurch außer obigen Erinnerungen, annoch dieses, daß ein Componist seine Melodien fließend und ohne Künsteley einrichten soll (398 f.).

(b) Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. verliert cantabile als Charakteristikum von Melodie seine umfassende Bedeutung und bezeichnet einen MELODIETYPUS (vgl.

dazu auch die Dichotomie von Melodie und Harmonie → *Melodia* II. (4)):

KochL (Ffm. 1802), Art. *Cantabile, singend*: Cantabel nennet man überhaupt alle diejenigen Stellen der Melodie, die einen so leichten und fließenden Zusammenhang der Töne haben, daß sie auch vermittelst der Singorgane leicht, und ohne besondere Anstrengung hervorgebracht werden können. Solche cantable Sätze müssen auch auf den Instrumenten leicht dahinfließend, das heißt, mit an einander geschleiften Tönen von mäßiger Stärke, und mit Vermeidung solcher Manieren und Verzierungen vorgetragen werden, die der Singstimme nicht angemessen sind (299);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cantabile*: Questa parola dinota in generale il carattere di qualunque siasi melodia, atta ad eseguirsi con facilità dalla voce umana (I, 119);
JeittelesL (Wien 1839), Art. *Cantabile, singbar*: Im Allgemeinen bedient man sich des Ausdruckes *Cantabile*, um eine gefällige, sanft fließende, zum Herzen sprechende Melodie zu bezeichnen (126).

(c) In Quellen, die die ital. Musikanschauung repräsentieren, wird cantabile vornehmlich als ein GRUNDLEGENDES PRINZIP DER VOKALKOMPOSITION verstanden. In diesem Sinn – als Bezeichnung eines als ideal empfundenen Kompositionsstils – ist der Begriff cantabile in einem Vermerk des Haydn-Schülers R. Kimmerling auf einem Exemplar des 1758 erschienenen Klavierauszugs der Oper *Il mondo alla roversa* von B. Galuppi zu verstehen:

NB Haec operetta placuit Josepho Haydn, magistro meo. Recommendavit mihi, suo discipulo ut sapius persolvum, propter bonum Cantabile (zit. nach: D. Heartz, *Haydn, Mozart and the Viennese School. 1740–1780*, New York u. London 1995, 266, Anm. 34).

In ähnlicher Weise wird cantabile in W. Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) als rühmenswertes Merkmal der Opernkompos. verwendet –

Man sprach dann von dem äußerst angenehmen *Cantabile* des Sacchini... (ed. Schüddekopf, Bd. V, Lpz. 1903, 128) –,

während W. A. Mozart an dem Komponisten A. Schweitzer gerade dessen Unfähigkeit zur Komposition von Opern, die diesem Ideal von Kantabilität folgen, kritisiert:

Brief an d. Vater (11.9.1778): ...ja, unglücklich der sänger oder die sängerin die in die hände des schweizers fallt; dann der wird sein lebetag das singbare schreiben nicht lernen! (*Briefe u. Aufzeichnungen* II, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1962, 477).

Cantabile als Qualität einer Kompos. galt vielfach als Charakteristikum ital. oder ital. geschulter Opernkomponisten, die A. Eximeno deutlich etwa von dtsch. Komponisten abhebt:

Dell'origine e delle regole della musica (Rom 1774): Nella Musica allegra strumentata compongono con esito più felice che nella vocale; particolarmente non han potuto ancora addolcire bastantemente il genio per comporre perfettamente nello stile che gl'Italiani chiamano *cantabile*. Ma da questa regola bisogna eccettuare il Sassone, il Bach, ed altri Tedeschi, che soggiornando lungamente in Italia hanno felicemente unito il genio italiano coll'applicazione tedesca (450).

(d) Im Kontext einer vom Primat der Vokalmusik ausgehenden Musikanschauung wird cantabile verschiedentlich als QUALITÄT VON INSTRUMENTALMUSIK hervorgehoben:

J. Riepel, *Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* I: *De Rhythmopoeïa* (Regensburg u. Wien 1752): ...mein Herr sagte neulich, er habe gehört daß die Bratsche, obwohl sie nur als Mittelstimme zum Ausfüllen dienet, ihr eigenes flüssendes *Cantabile* für sich müsse haben, es mögen gleich die obern oder äussern Stimmen gehen wie sie wollen...
Und der Baß, fuhr er fort, müsse abermal ein anders und noch viel weitläuftigers *Cantabile* haben (18);
Carl Burney's... Tagebuch seiner Mus. Reisen, Bd. III, übers. v. Chr. D. Ebeling u. J. J. Chr. Bode (Hbg 1773): Sein [sc. Fr. Bendas] Styl ist so wahrhaftig cantabile, daß man in seinen Kompositionen selten eine Passagie antrift, die es nicht in dem Vermögen einer Menschenstimme stünde, zu singen... (90 f.).

Seit dem 18. Jh. wird cantabile als Gegenbegriff zu einer virtuosen, vor allem von der Instrumentalmusik abgeleiteten Idiomatik verwendet:

Heinichen, *op. cit.*: Wie nun die *Melodie* hauptsächlich in *cantablen*, *affectuosen* und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die *Passaggien*... besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen (551);
auf die Unterscheidung von vokal- und instrumentalidiomatischen Figuren zielt auch J. Riepels (*op. cit.*, 38 f.) Gegenüberstellung von „singenden" und „laufenden" Noten bzw. von „Singer" auf der einen Seite und „Laufer", „Rauscher" und „Springer" auf der anderen;
KochL (Ffm. 1802), Art. *Singend*: In einem eingeschränktern Sinne braucht man das Wort singend oder *cantabile* auch noch, ...um die sanftern Stellen eines Tonstückes von den mehr rauschenden zu unterscheiden; so sagt man z.B. der Sänger habe in seiner Arie die Passagen besser vorgetragen, als die cantabeln oder singenden Sätze... (1391);
HäuserL (Meißen [1828] ²1833), Art. *Cantabile*: Im Allgemeinen bezeichnet es... die sanftern und melodieusen Stellen eines Tonstücks, im Gegentheil der mehr rauschenden Passagen... (I, 75);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Cantabile*: Im Allgemeinen bezeichnet man sowohl in der Instrumental- als Vocalmusik diejenigen Stellen durch *cantabile*, welche sich vor anderen figurirten Sätzen durch faßliche, leichte und fließende Melodie auszeichnen (105);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Cantabile*: Für Cantabile wird auch der Ausdruck Cantilene gebraucht, und bedeutet dies in Instrumental- und Vokalstücken die zarten, ausdruckvollen, sinnigen Stellen, gegenüber den rauschenderen, passionirteren und kühneren (497).

Der Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalidiomatik wird um die Mitte des 18. Jh. von Ch.-H. Blainville und G. Tartini in das Gegensatzpaar cantabile – sonabile gefaßt. Blainville benennt als Kriterium von sonabile die Geschwindigkeit der

auszuführenden Noten, betont aber vor allem die Wirkung auf den Hörer:

L'Esprit de l'art mus. (Genf 1754): Le *Genere Sonabile* consiste dans une volubilité de nottes, qui portant tout-à-coup à l'imagination, nous éveille, nous anime & nous égaye... (7 f.); zum genere cantabile vgl. oben, II. (2).

Tartini hingegen differenziert cantabile und sonabile nach aufführungstechnischen und strukturellen Kriterien:

Regole per arrivare a saper ben suonar il Violino (hs. zw. 1752 u. 1756): Si deve distinguere nel Suonare il Cantabile dal Sonabile, cioè suonando il Cantabile da una nota all'altra con un unione così perfetta, che non si senta alcun vacuo; ed al contrario il Sonabile dev'esser eseguito con qualche distacco da una nota, all'altra. Per dinstinguere quale sia Cantabile, e quale Sonabile, osservisi che quegl'andamenti, che vanno di grado, questi sono li Cantabili, e per conseguenza devonsi esprimere con unione, e senza vacuo; quegl'andamenti, che vanno di Salti, questi saranno li Suonabili, e si dovranno esprimere col suo distacco (ed. Jacobi, *Traité des Agréments de la Musique*, Celle 1961, Beilage, 2).

Lit.: R. Steglich, Über d. „kantable Art" d. Musik Johann Sebastian Bachs, Zürich 1957, wiederabgedruckt in: Johann Sebastian Bach, hg. von W. Blankenburg, Darmstadt 1970; P. Benary, Vom Als-ob in Musik u. Musikanschauung d. 18. Jh., Basler Jb. für Historische Musikpraxis XIII, 1989; M. Kube, „...daß man cantabel setzen soll". Anm. zu Pachelbels Fugenstil, Ars organi XL, 1992.

(3) Seit dem 18. Jh. bezeichnet cantabile ein Fundamentales Prinzip des musikalischen Vortrags.

(a) Im Bereich der Instrumentalmusik akzentuiert cantabile die Modellfunktion des Gesangs für die Instrumentalpraxis. Die Forderung, daß Instrumentalisten sich in ihrem Spiel so eng wie möglich am Vorbild des Gesangs orientieren sollen, findet sich seit S. Ganassis *Opera intitulata Fontegara* (Venedig 1535) in einer Vielzahl von Instrumentallehrwerken, sie wird jedoch vor dem 18. Jh. nur ausnahmsweise mit dem Begriff cantabile verknüpft:

G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba* (Ffm. 1638): Si deue anco auuertire, che quando si troueranno note di valore, cioè di vna, di dua(e), e quattro battute, si deuono tenere in modo cantabile, con mettere la voce piano, e poi venir crescendo sino al mezo valore della nota, e con l'altro mezo andar calando sino al fine della battuta, che a pena si senta, che così facendo si renderà perfetta armonia (o. S.).

In der *Auffrichtigen Anleitung*, die J. S. Bach seinen *Inventionen* und *Sinfonien* (1723) voranstellt, wird die Fertigkeit, „eine *cantable* Art im Spielen zu erlangen" (zit. nach: Bach-Dokumente I, Kassel 1963, 229), als ein Hauptziel der Sammlung genannt. Die Forderung nach Übertragung von Prinzipien der Vokalpraxis auf den Instrumentalvortrag findet sich in allen repräsentativen Instrumentallehrwerken der zweiten Hälfte des 18. Jh.:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Ein jeder Instrumentist muß sich bemühen, das Cantable so vorzutragen, wie es ein guter Sänger vorträgt (110);
vgl. auch das Postulat von C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I (Bln 1753): ...daß man keine Gelegenheit verabsäumen müsse, geschickte Sänger besonders zu hören; Man lernet dadurch singend dencken, und wird man wohl thun, daß man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen (121 f.);
L. Mozart, *Gründliche Violinschule* (Augsburg 1756): Cantabile, Singbar. (*Cantabile.*) Das ist: Man solle sich eines singbaren Vortrags befleissigen; man soll natürlich, nicht zu viel gekünstelt und also spielen, daß man mit dem Instrumente so viel es immer möglich ist, die Singkunst nachahme. Und dieß ist das schönste in der Musik... (50);
A. Lorenzoni, *Saggio per ben suonare il flautotraverso* (Vicenza 1779): Poichè la Musica vocale reca maggior piacere della strumentale, o, come dicono, poichè il cantabile reca maggior piacere del sonare di mano; così *si dee cercare di esprimere il cantabile, come lo esprime un buon Cantante, per quanto è possibile...* (87);
J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-mus. Trompeter- u. Pauker-Kunst* (Halle 1795): Suche man bey langsamen Stücken das Singende gut vorzutragen, und die dabey vorkommenden Manieren richtig auszudrücken. Die langen Töne muß man mit Moderation aushalten und sie geschickt an einander hängen. Denn bekanntlich soll die Singestimme allen Instrumenten zum Muster dienen; daher muß ihr auch der Clarinist so viel als möglich nachahmen, und das sogenannte Cantabile auf seinem Instrumente heraus zu bringen suchen (96).

Die Allgemeingültigkeit, die man dem Vorbild des Gesangs zuerkennt, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß auch Spieler solcher Instrumente, deren Klangerzeugung keine Ähnlichkeit mit dem Gesangston zuläßt, sich im Rahmen des Möglichen um einen kantablen Vortrag bemühen:

E. G. Baron, *Historisch-Theor. u. Practische Unters. d. Instruments d. Lauten* (Nürnberg 1727): Er [sc. E. Reusner d. J.] hat das *Cantabile* auf diesem Instrument zu *practic*iren, und ein gutes und besseres reines *harmoni*sches Wesen in seinen Sachen mit einfliessen zu lassen, sich viel Mühe gegeben (72 f.).

Im Gegensatz etwa zum Cembalo, dessen Ton schnell verhallt und nach dem Anschlag nicht mehr modifizierbar ist, verfügen Streich- und Blasinstrumente über die Möglichkeit, wie die Singstimme Töne lang auszuhalten und klanglich zu gestalten, sei es durch eine Differenzierung der Lautstärke (messa di voce) oder durch ein Vibrato:

I. Fr. X. Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, u. d. Violin zu spielen* (Augsburg 1763): *Tremolo*... ist ...die allergelindeste Schwebung auf einem einzigen Ton, dabey eine gar sanfte Bewegung des Athems das Meiste thun muß, so, wie auf der Violin die blosse Lenkung der Fingerspitzen, ohne von der Stelle zu weichen, eben dies ausrichtet, wenn man recht *Cantabile* spielen will (35).

Im Kontext der Kritik an einem Virtuosentum, dessen Hauptinteresse der Zurschaustellung des

instrumentalen Könnens gilt, fungiert cantabile als Gegenbegriff zum effektheischenden Vortrag:

J. J. Wagner, *Ideen über Musik* (AmZ XXIV, 1823): ...an die Stelle des Vortrages, der die Darstellung dem Gemüthe unterwirft, tritt eine Darstellung, die mit nothdürftiger und kalter Beobachtung des Richtigen nach dem Seltenen, ja Seltsamen und Abentheuerlichen jagt, und es geht solcher Musik ganz das verloren, was man gewöhnlich und richtig das Cantabile nennt, und was wir eben als das Höchste in aller Musik zu bezeichnen gedenken... Wo dieses Cantabile sich verliert, da tritt, wenn nicht eine gänzliche musikalische Anarchie, doch Künstlichkeit an die Stelle der Kunst... (310).

(b) Seit dem späten 18. Jh. erscheint cantabile in Verbindung mit einem langsamen Satz- oder Arientypus als Kennzeichnung eines Vortragsstils, der als INBEGRIFF KUNSTVOLLEN SINGENS gilt.
Zunächst stehen sich zwei Meinungen darüber, wie ein Cantabile zu gestalten sei, konträr gegenüber. So wird einerseits die Auffassung vertreten, Cantabile-Sätze müßten reich verziert werden:

Anon., *Nachrichten vom Concert spirituel in Paris* (Magazin d. Musik II, 1786): Das *Cantabile* hingegen ist ausdrücklich dazu gemacht, der Stimme ihre völlige Freyheit zu lassen. Die Bewegung desselben ist langsam, damit der Sänger die langsamen Sätze mit allem Verzierungen, die sein Genie ihm eingiebt, ausfülle; die Begleitung ist sehr einfach, damit sie nicht die Menge kurzer Töne, welche der Sänger einmischt, unkenntlich mache und verdunkle. Ein italiänisches *Cantabile* ganz nackt hergesungen, würde unerträgliche Langeweile machen; es gefällt nur durch die Mannigfaltigkeit, die der Sänger hineinlegt. Schon der Name, *Cantabile*, sagt das; *Chantable*, Singbar, ein Stück, worinn alle Quellen des Gesangs frey strömen. Man muß sich daher in Acht nehmen, nicht die geringste Idee vom Pathetischen damit zu verbinden, welches nur in dem französischen *Cantabile* sich findet (922 f.);
vgl. auch die Ausführungen von V. Manfredini über den Typus der aria cantabile unten, II. (4)(c).

Die andere Seite fordert für den Vortrag des Cantabile Zurückhaltung im Auszieren:

L. Mozart, *op. cit.*: Manche meynen was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack [sc. Verzierungen] einzumischen (50, Anm.);
W. A. Mozart, Brief an d. Vater (12.6.1778): ...aber die art an sich selbst – die Bernachische schule – die ist nicht nach meinem gusto. er [sc. A. Raaff] macht mir zu viell ins Cantabile (*Briefe u. Aufzeichnungen* II, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1962, 377).

Seit dem frühen 19. Jh. setzt sich die Auffassung durch, daß Cantabile-Sätze schlicht, d. h. mit nur wenigen Auszierungen zu singen, andere originäre vokale Ausdrucksmittel wie das Portamento hingegen umso prononcierter einzusetzen seien:

B. Mengozzi u.a., *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris* I (Lpz. o. J.): Un morceau de musique tel que le cantabile, est le plus difficile qu'on puisse exécuter; aussi il n'appartient vraiment qu'aux grands talens de le bien chanter, car il exige les qualités de la voix les plus parfaites, et l'emploi le plus sévère de la méthode de chant.
Les qualités requises qu'on doit avoir pour bien chanter le cantabile, sont: 1° de posséder parfaitement l'art de filer les sons, de savoir bien prendre et retenir longtems la respiration, car c'est dans ce caractère sur-tout qu'on trouve souvent l'occasion d'employer la messa di voce... 2° d'exécuter les phrases de chant, les agrémens et les traits avec expression, et avec la noblesse qui distingue ce caractère de tous les autres. 3° enfin, de mettre beaucoup de moëlleux et d'onction dans le portamento de la voix.
Le style du cantabile ne comporte pas beaucoup de traits; il demande au contraire une grande simplicité. Il exige que tous les traits, et specialement les agrémens qu'on y employe, soient exécutés d'une manière large, et analogue à la valeur du mouvement de ce caractère, c'est-à-dire qu'ils soient articulés plus lentement que par-tout ailleurs, mais toutefois sans leur donner de la pesanteur, sans leur faire perdre l'élégance, la légèreté et l'expression qui leur sont propres (88);
D. Corri, *The Singers Preceptor* I (London [1810]): The Cantabile. Which term is derived from the Italian verb Cantare (to sing) this may justly be called the superlative of all Styles, and is the source of every other, like a River furnishing various streams; the elegance of taste in Singing originates from the touching and beautiful effect of this Style, from, as the Bard expresses; its „Notes of linked sweetness long drawn out". The Cantabile comprehends all soft, slow movements, where all the charms of Vocal Music may be combined – the Messa di Voce, the Portamento, Tempo Rubato, &c: here are used to their full extent, united with an elegant and noble delivery of the words (69);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cantabile*: Gli abbellimenti del Cantabile devono essere eseguiti con maniera larga, sostenuta, nobile, dignitosa, ed analoga al movimento, senza che riescano però pesanti, nè perdano l'eleganza, la leggierezza e l'espressione (I, 119);
Art. *Canto*: Il così detto *Canto spianato*, o sia il *Cantabile* (le di cui qualità particolari, oltre le sopra descritte, sono: di possedere perfettamente l'arte di filar i suoni, d'eseguire le frasi del Canto, le grazie ed i tratti con espressione, e con quella nobilità che distingue questo carattere da tutti gli altri) soffre pochi abbellimenti, e questi devono eseguirsi con maniera larga, sostenuta, dignitosa, senza che riescano però pesanti, nè perdano l'eleganza, la leggierezza e l'espressione (I, 127);
H. F. Mannstein, *Das System d. grossen Gesangschule d. Bernacchi von Bologna* (Dresden 1835): Die höchste Aufgabe für den Gesang, ja man möchte fast sagen der eigentliche Gesang ist das Cantabile, welches auch, eben wegen der Grossheit seines Wesens, den Namen *Cantare*, singen, führt. Im Cantabile zeigt sich der wahre Sänger, weil er, um es gut zu singen, alle jene Eigenschaften besitzen muss, die den echten Künstler charakterisiren: Tonbildung im höchsten Sinne des Wortes, vollkommenes Portamento di voce, das Element des Cantabile, tiefes Gefühl, klassischen Geschmack, die Kunst des Athmens, deutliche und edle Aussprache.

Das Cantabile kann nur im langsamsten Tempo vorkommen, deshalb müssen alle Ausschmückungen, die nur selten anzubringen sind, einen würdevollen, mit Anmuth und Lieblichkeit gepaarten Charakter tragen (62).

Lit.: J. BELLMAN, Chopin and the cantabile Style, Historical Performance II, 1989; J. BUTT, Bach Interpretation. Articulation marks in primary sources of J. S. Bach, Cambridge 1990; TH. SEEDORF, Analogien zw. vokaler u. instr. Praxis in d. Musik vom 16. bis zur Mitte d. 19. Jh., in: Kgr.-Ber. Freiburg i. Br. 1993; DERS., „... per imitar la voce". Anm. zur instr. Nachahmung d. Gesangs, Tibia XIX, 1994.

(4) Die Vielschichtigkeit von cantabile als übergreifendem ästhetisch-kompos. Konzept zeigt sich nachdrücklich in der VERWENDUNG IN UNTERSCHIEDLICHEN TERMINOLOGISCHEN KONTEXTEN.

(a) Seit dem 18. Jh. gehört cantabile mit seinen nationalsprachlichen Äquivalenten zum festen Bestand der VORTRAGSANWEISUNGEN und begegnet einzeln oder in Verbindung mit einer Tempoangabe als Satzüberschrift oder als Vorschrift für einzelne Abschnitte eines größeren Satzzusammenhangs.
Beide Verwendungsweisen sind etwa im Werk J. S. Bachs anzutreffen. Als generelle, d. h. auf den gesamten Satz bezogene Vortragsanweisung ist Cantabile zu Beginn des Orgelchorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 663 (zw. 1739 u. 1742) notiert; in der Einleitungssinfonia zur Kantate „Am Abend aber desselbigen Sabbats" BWV 42 (1725) erscheint cantabile hingegen erst zu Beginn des Mittelteils des Satzes (Takt 53) und zeigt eine neue Spielweise an, die mit dem veränderten melodischen Gestus der drei beteiligten Bläser korrespondiert.
Im Sinn einer Vortragsanweisung wird cantabile erstmals in engl. Quellen definiert und ausschließlich auf die Instrumentalpraxis bezogen:

J. Chr. Pepusch, *A Short Explication Of Such Foreign Words...* (London 1724): CANTABILE, is to play in a Kind of Singing or Chanting Manner (17);
W. Tans'ur, *A Compleat Melody...* (London [3]1736): *Cantabal.* (Ital.) Denotes that you must *Play* in a *Vocal* Manner (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 47 a).

Während cantabile in der mus. Praxis, wie sie in den überlieferten Notentexten dokumentiert ist, spätestens ab der zweiten Hälfte des 18. Jh. einen festen Platz im System der Vortragsbezeichnungen einnimmt, sind Definitionen des Begriffs in diesem Sinn zunächst noch selten, werden dann aber seit dem frühen 19. Jh. in Wörterbüchern tradiert:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d Schönen Künste* IV (Lpz. [2]1794), Art. *Singend*: Man pflegt über Stücke, die etwas Arienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch *Cantabile* zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Singstimme nicht angemessen sind (383 b);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Cantabile*: Die Stellen, unter welchen, in Stimmen für Instrumentalisten, *cantabile* steht, sollen gleichsam singend vorgetragen werden (81);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): cantabile[,] arioso singend, d.h. nach Art eines einfachen Gesanges und mit möglichstem Tone vorgetragen.
Ausserdem wäre es wie bei dem *espressivo* eine stillschweigende Bedingung für alle gesangbaren *Tema*. *Spohr* schrieb ein berühmtes *Violin-Concert (a moll)* in Form einer Gesangs-Scene.
Durch *cantabile* und *arioso* bezeichnet man auch zuweilen Gesangstellen, die nach declamatorischen Stellen, wieder obigen Character annehmen sollen (24);
JeittelesL (Wien 1839): *Cantabile*, singbar. Dieses Wort, als Vortragsbezeichnung eines Tonstückes, zeigt an, daß dieses letztere in mäßiger Bewegung, einfach und mit Empfindung vorgetragen werden soll (126);
G. Schilling, *Mus. Conversations-Hwb.* (Stuttgart 1849): Cantabile, sangbar, wird in Stimmen für Instrumentalisten denjenigen melodischen Stellen vorgesetzt, die singend vorgetragen werden sollen (145);
Mendel/ReißmannL II (Bln 1872), Art. *Cantabile*: Als Vortragsbezeichnung gebraucht, verlangt das Cantabile eine fliessende, natürliche und dabei durchaus gebundene Ausführung, so wie mässige Klangstärke und keine zu scharfen Contraste (294).

Eine doppelte Umakzentuierung erfährt der Begriff bei H. Riemann, der ihn – wohl mit Blick auf die Bezeichnungspraxis des späten Beethoven – zum einen mit der Bezeichnung „con espressione" auf eine Ebene stellt und zum anderen als Indiz für eine aus dem Verband der Stimmen hervorzuhebende Hauptstimme definiert:

RiemannL (Lpz. [3]1887): Cantabile (ital., „gesangartig"), ausdrucksvoll, ungefähr identisch mit *„con espressione"*. Bei cantabile bezeichneten Stellen wird stets die Hauptmelodie erheblich stärker gespielt als die Begleitstimmen (159 a);
BakerD (New York u. London [1895] [2]1923): Cantabile (It.) In a singing or vocal style. Where a passage is so marked, the leading melody should stand out well from the accompaniment and the general effect should be free and flowing (35 a f.).

Im 19. Jh. wird in den mus. Wörterbüchern gelegentlich cantando als Synonym für cantabile verwendet:

HäuserL (Meißen [1828] [2]1833): Cantando, so viel als cantabile (I, 75);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): Uebrigens ist *cantabile* gleichbedeutend mit *cantando* (119 b);
BernsdorfL I (Dresden 1856): Cantando, oder *Cantánte*, singend, eine Vortragsbezeichnung, die mit dem Cantabile... ganz dieselben Eigenschaften theilt (497);
BremerL (Lpz. 1882): Cantando oder Cantante *it.* singend = cantabile (Vortragsbezeichnung) (82).

Als Partizip Präsens zu cantare ist cantando (singend) indessen streng genommen nicht mit dem Adjektiv cantabile (singbar oder auch gesanghaft) gleich-

zusetzen. Während cantabile ein relativer Begriff ist, der eine Beziehung schafft zwischen dem Phänomen Gesang einerseits und der nach dessen Modell realisierten Komposition andererseits, ist cantando eine Zustandsbeschreibung und identisch mit der bezeichneten Sache, mithin direkter auf das Singen selbst bezogen. In diesem Sinn scheint vor allem Fr. Liszt die Bezeichnung cantando, die bei ihm wohl häufiger als bei anderen Komponisten begegnet, verstanden zu haben: als verbales Mittel, um einen Vortrag zu suggerieren, der sich nicht nur am Vorbild des Singens orientiert, sondern selber wie Gesang erscheinen soll. (Kein Zufall ist es demnach, daß die Bezeichnung besonders häufig in seinen Bearbeitungen originärer Vokalwerke begegnet.) Diese Absicht wird zudem unterstützt durch die Verbindung von cantando mit weiteren Vortragsbezeichnungen wie „cantando espressivo" (*Tasso*, 1849, Takte 270 ff.), „cantando, dolce ed espressivo" (*Héroïde funèbre*, 1849/50, Takt 183), „nobilmente cantando" (*Von der Wiege bis zum Grabe*, 1881/82, Takt 149) oder „cantando-angelico" (*À la Chapelle Sixtine*, 1862, Takte 103 ff.).

*

Exkurs: Eine singuläre Adaption von cantando als ein von der „Vortragsweise" cantabile abgesetzter „Systembegriff" findet sich in mehreren Arbeiten von H. Goldschmidt:

Über d. Einheit d. vokalen u. instr. Sphäre in d. klassischen Musik (DJbMw XI, 1966): In Bachs *Versuch* steht im dritten Hauptstück (*Vom Vortrage*) als Grundregel für Komponierende und Ausführende der lakonische Satz: „Man lerne singend denken." – Dieses „singende Denken" möchte ich als ersten Regelkreis der klassischen Musikästhetik bezeichnen. Spätere Komponisten, vor allem Liszt und Brahms, verwendeten dafür einen eigenen Terminus in ihren Noten: *cantando*. Die Bezeichnung darf nicht mit *cantabile* verwechselt werden, sonst würde dieses Wort bei ihnen nicht gleichfalls Verwendung finden. Andererseits kommt *cantando* vorwiegend in ihrer Instrumentalmusik vor, in den Vokalwerken dagegen ausschließlich als Instrumentalbezeichnung. Wie nähere Untersuchungen ergeben haben, liegt der Nachdruck nicht auf dem gesanglichen Vortrag, sondern auf der Bedeutung „(wie) Worte singend". Das Kriterium ist nicht das Kantable an sich, sondern die rhythmisch-melodische Textäquivalenz.
Wir haben es demnach mit einem spezifischen Vokal-Prinzip zu tun, mit der Besonderheit, daß es „am Texte hängt". Derselben Spezifik verdankt der Satz ebenso seine Umkehrbarkeit, in dem Sinn, daß jegliche Textbeziehung singbar zu sein hat. Mit dem operativen Begriff *cantando* wird also ein Abhängigkeitsverhältnis nach beiden Seiten hin festgehalten. Dabei ist keineswegs erforderlich, daß es mit dem Wort zusammenfällt. Textierbarkeit oder, wie ich es prinzipieller formulieren möchte, *Tropierbarkeit* muß vielmehr als ein Grenzfall des Cantando definiert werden, nämlich jener, wo die Textäquivalenz bis zur Deckungsgleichheit geht. Der entgegengesetzte Grenzfall wäre dann die Figurierung (Melismatik).
Kommen wir nun auf den zweiten Regelkreis zu sprechen. Notwendigerweise kann er sich nicht aus dem „Singenden", sondern nur aus dem „Klingenden" herleiten lassen. Logisch betrachtet, bildet er zu jenem ein „negatives Korrelativsystem". Wie jener im Vokalen, wurzelt er ebenso vollständig im Instrumentalen, mit der spezifischen Gemeinsamkeit, daß auch er eine semantische Textbeziehung festhält. Nennen wir ihn daher in Analogie das *sonando* (35 f.);

„Cantando – Sonando", in: *Musikästhetik in d. Diskussion*, hg. von dems. u. G. Knepler (Lpz. 1981): Mit „Cantando" ist nicht etwa „Cantabile" gemeint. Das eine ist für uns ein Systembegriff, das andere eine Vortragsweise. Der Wert der Unterscheidung ist leicht einzusehen: ein Cantando muß nämlich nicht notwendig ein Cantabile sein. Umgekehrt wird ein Cantabile zwar in der Regel, wenn auch keinesfalls immer, eine besondere Modalität des Cantando darstellen (129);
Auch das Cantabile weist... gewisse Systemeigenschaften auf. Wie ich bei anderer Gelegenheit dargestellt habe, schließt es z. B. polyphone Satzweisen aus. Kein „Cantabile" ohne „Begleitung". Den systematischen Extremfall, in Wahrheit die genuine Normalsituation – man denke an die Folklore –, bildet das unbegleitete Cantando. Offenbar besteht hier ein Gesetz der korrelativen Mengenverteilung: Je kantabler der Diskant, um so untergeordneter die Nebenstimmen – je gleichgeordneter die übrigen Stimmen, wie etwa in der Fuge, umso undurchführbarer das Cantabile. Das ist jedoch keineswegs gleichbedeutend mit der Preisgabe des Cantando. Ein Blick etwa auf die Fugen des Wohltemperierten Klaviers beweist die Stimmigkeit des Sachverhalts. Es dürfte schwierig sein, nur eine einzige zu benennen, die nicht durchgehend im Cantando geschrieben wäre, und zwar in sämtlichen beteiligten Stimmen. Das macht ja gerade die genuine Vokalität der Bachschen Instrumentalfuge aus (130);
vgl. auch: *Vers u. Strophe in Beethovens Instrumentalmusik* [1970] u. *Chopiniana bei Beethoven* [1979], in: *Die Erscheinung Beethoven*, Beethoven-Studien I, Lpz. [2]1985, sowie C. Dahlhaus, *Cantabile u. thematischer Prozeß. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*, AfMw XXXVII, 1980, besonders 85.

*

In der Mehrheit der Fälle ist cantabile als Vortragsbezeichnung mit der Angabe eines langsamen oder gemäßigten Tempos verknüpft: „Cantabbile [sic] Andante" (D. Scarlatti, *Sonata* in C-dur K. 384, vor 1757), „Cantabile e mesto" (C. Ph. E. Bach, *Sonata* in d-moll H. 208/Wq. 57/4, 2. Satz, 1766), „Largo e cantabile" (J. Haydn, Streichquartett in G-dur op. 33/5, 2. Satz, 1781), „Andante cantabile" (W. A. Mozart, *Symphonie* in C-dur KV 551, 2. Satz, 1788), „Adagio cantabile" (L. v. Beethoven, Klaviersonate in c-moll op. 13, 2. Satz, 1797–98), „Moderato cantabile molto espressivo" (Beethoven, Klaviersonate in As-dur op. 110, 1. Satz, 1821–22), „Adagio, ma non troppo e molto cantabile" (Beethoven, Streichquartett in Es-dur op. 127, 2. Satz, 1823–24).
Vereinzelt finden sich auch Belege für die Verbindung mit einer schnellen Tempoangabe: „Un poco allegro, mà cantabile" (J. D. Heinichen, *Der General-Bass in d. Compos.*, Dresden 1728, 885), „Allegro cantabile" (Fr. Geminiani, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*,

Edinburgh 1760, 2. *Sonate*, 3. Satz; L. v. Beethoven, Klaviersonate Es-dur WoO 47/1, 1. Satz, 1783; J. L. Dussek, Klaviersonate B-dur, op. 45/1, 1. Satz, 1800), „Allegretto sempre cantabile" (Liszt, *Consolation* VI, 1849–50). Ein singulärer Fall ist die Bezeichnung „Presto cantabile" in G. Ligetis *Étude Nr. 6: Automne à Varsovie* (*Études pour piano, premier livre*, 1985).

Insbesondere seit Beethoven werden im deutschsprachigen Raum verschiedene Äquivalente für cantabile verwendet: „Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen" (Beethoven, Klaviersonate in e-moll op. 90, 2. Satz, 1814), „Gesangvoll mit innigster Empfindung" (Beethoven, Klaviersonate in E-dur op. 109, 2. Satz, 1820), „recht gesangvoll" (A. Bruckner, VII. Symphonie, 2. Satz, 1881–83, Violine 1, Takt 199), „sehr gesangvoll" (G. Mahler, II. Symphonie, 2. Satz, 1888–94, Violine 1, Takt 244), „singend" (R. Strauss, *Salome*, 1903–05, Violoncelli 1. Pult, 3 Takte nach Ziffer 132). In diesen Zusammenhang gehört auch der von Bruckner verschiedentlich verwendete Begriff „Gesangsperiode" als charakterisierende Bezeichnung für die zweiten Themenabschnitte seiner Sonatenaußensätze (vgl. IV. Symphonie, 4. Satz, Fassung 1878–80, bei Buchstabe K).

Auch im Franz. lassen sich ähnliche Äquivalente zu cantabile finden: „bien chanté" (M. Ravel, *Quatuor pour instr. à cordes*, 2. Satz, 1902–03, 1. Violine, Takt 13) oder „très chanté" (Fr. Poulenc, *Trio pour piano, hautbois et basson*, 1. Satz, 1926, Klavier, bei Ziffer 11). Mit Bezug auf eine Sonate von A. Diabelli betitelte M. Duras ihren 1958 erschienenen Roman *Moderato cantabile*, nach dem P. Brook 1960 seinen gleichnamigen Film drehte.

Lit.: G. Massenkeil, *Cantabile* bei Beethoven, in: Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation u. Aufführungspraxis, hg. von R. Klein, Kassel 1978; P. Tenhaef, Studien zur Vortragsbezeichnung in d. Musik d. 19. Jh., Kassel 1983; S. Kleindienst, „Cantabile" im sinfonischen Werk Beethovens, Musicologica Austriaca IV, 1984; J. Breitweg, Vokale Ausdrucksformen im instr. Spätwerk Ludwig van Beethovens, Ffm. 1997.

(b) Kompositorische und aufführungspraktische Aspekte fließen zusammen in der Werkbezeichnung Cantabile:

J. Fr. B. C. Majer, *Neu-eröffneter Theor.- u. Practischer Music-Saal* (Nürnberg ²1741): *Cantabile*. Ist eine solche *Composition*, welche sich wohl singen oder spielen läßt (109 a);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): ...in einem *Cantabile* oder *Arioso*... (142);
Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (postum Wien 1806): *Cantabile*. Ein Stück auf einem Instrumente, das den Gesang nachahmt (359);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cantabile*: Wenn der Ausdruck *cantabile*, ohne Verbindung mit einem das Zeitmaaß bestimmenden Wort, als Ueberschrift eines Tonstücks gebraucht wird, hat man jederzeit darunter einen Satz von mäßig langsamer Bewegung zu verstehen, der auf die beschriebene Art vorgetragen werden soll (299 f.);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Cantabile*: Ein Tonstück, in welchem die Melodie alle künstlichen und ausgesuchten Verzierungen meidend, es nur mit Hauptnoten zu thun hat, welche aber natürlicherweise für das Ohr angenehm zusammengestellt sein müssen. Eindrucksvoll, fliessend, wenn gleich, leicht und einfach soll die Melodie sein, welche mit sinnvollen Verzierungen auszuschmücken, der Sänger die Freiheit hat (81);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Cantabile*: ...Bezeichnung eines Musikstückes voll lieblicher Melodien und im mäßigen Tempo (Cantilene) (82);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Cantabile*: Das Wort Cantabile bezeichnet auch einen getragenen melodiösen Satz (146 a);
MusiolL (Stuttgart 1888): *Cantabile*, singbar; auch ein melodiereiches Musikstück in mässiger Bewegung (44).

Elf als *Cantabile* betitelte Sätze hat J. H. Knecht in seine *Vollständige Orgelschule für Anfänger u. Geübtere* (Bd. II, Lpz. 1796) aufgenommen. Auch im 19. Jh. begegnet Cantabile als Werkbezeichnung gelegentlich, so bei Fr. Chopin (*Cantabile* in B-dur für Klavier, 1834) oder C. Franck (*Cantabile* in H-dur für Orgel, 1878). Eine singuläre Werkbezeichnung, die cantabile zum Superlativ steigert, findet sich in jüngster Zeit bei B. Schweitzer (*Cantabilissimo* für Fagott, 1998).

Lit.: H. Musch, Zu d. Cantabile-Stücken in d. Orgelschule von Justin Heinrich Knecht. Parallelen zu Entwicklungstendenzen in d. Orgelmusik Italiens, in: Beitr. zu Orgelbau u. Orgelmusik in Oberschwaben im 18. Jh., hg. von M. Ladenburger, Tutzing 1991.

(c) Seit der Mitte des 18. Jh. werden auch Arientypen und -teile mit cantabile bezeichnet. Im Gefolge einer zunehmenden ästhetischen Reflexion der ital. Oper, die insbesondere von Fr. Algarottis *Saggio sopra l'opera in musica* ([Venedig 1755] Livorno ²1763) ausgeht, verfestigt sich das Bestreben, die Vielfalt der zur Oper gehörigen Phänomene in eine begriffliche Ordnung zu bringen. Davon erfaßt wird auch die Fülle unterschiedlichster Ausprägungen der Arie, die nach ihrem Affektgehalt, ihrer Funktion im Gefüge des Dramas und nicht zuletzt hinsichtlich der gesangstechnischen Aspekte, die sie dem Ausführenden abverlangen, differenziert werden. Für die Vielfalt der Arientypen hatte sich zum Teil schon in der ersten Jahrhunderthälfte ein umgangssprachliches Vokabular herausgebildet, das indessen erst seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. terminologisch Kontur gewinnt.

Unter Bezug auf ein gültiges Ideal von Kantabilität, das den Inbegriff ausdrucksvollen Singens darstellt, kommt es zur scheinbar paradoxen Begriffsprägung aria cantabile, die auf das für diesen Arientypus charakteristische Moment emphatischer Sanglichkeit verweist (vgl. oben, II. (3)(b)):

Algarotti, *op. cit.*: Una grande libertà si suole tra noi concedere al Musico massimamente nelle arie cantabili. Le

si compongono larghe assai, e con pochissime note, le guide soltanto della melodia; ond'egli vi possa dipoi supplire a suo talento, e metterci quanto gli aggrada del suo (47);
G. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Mailand 1777): Ordinariamente questa messa di voce si suol marcare nel principio d'un aria cantabile, o pure in una nota coronata... (146);
Anon. [A. Goudar?], *Le brigandage de la musique ital.* (Paris 1777): Après que la compagnie se fut retirée, le physicien & le maître de musique réunirent tous ces tons notés, & il se trouva qu'ils formaient ensemble l'octave entiere, c'est-à-dire tous les tons de la musique. Avec ces premiers élémens de cet art, on aurait pu faire un opéra complet. Des accens du premier, un musicien italien aurait pu faire l'*aria cantabile* (16 f.).

Während fast alle Quellen lediglich einen vokabularen Gebrauch der Bezeichung aria cantabile zeigen, deren Bedeutung sich wohl von selbst verstand, unternimmt der Schotte J. Brown, der die ital. Opernkultur eingehend studiert hatte, den Versuch einer Definition der Arientypen:

Letters upon the Poetry and Music of the Ital. Opera (Edinburgh 1789): *Aria Cantabile*, – by pre-eminence so called, as if it alone were Song: And, indeed, it is the only kind of song which gives the singer an opportunity of displaying at once, and in the highest degree, all his powers, of whatever description they be. The proper subjects for this Air are sentiments of tenderness (36).

Vereinzelt begegnet der Begriff aria cantabile auch noch in Quellen des 19. Jh.:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Aria*: Riguardo al loro carattere, le Arie si dividono anco... *Arie semplicemente cantabili*, che presentano piuttosto una melodia elegante, ed in cui il cantante mostra più il suo gusto del canto che l'agilità di voce... (I, 52);
A. Reicha, *Art du Compositeur Dramatique* (Paris 1833): ...airs Cantabile, qui sont moins déclamés, c'est-à-dire plus mélodiques... (119).

Einhergehend mit dem allmählichen Verschwinden des älteren Typus der aria cantabile und im Zusammenhang mit der Diskussion neuer mehrteiliger Arienformen wird Cantabile seit dem ausgehenden 18. Jh. im ital. und franz. Schrifttum zu einem Formbegriff, der zugleich aber stets auf den im Terminus eingeschlossenen Affektgehalt und hohen ästhetischen Rang zurückverweist.
Der Übergang zeichnet sich terminologisch ab in den Schriften von Manfredini und Galeazzi, die gleichwohl gegensätzliche Standpunkte vertreten. Während Manfredini den älteren Typus der aria cantabile ablehnt und den modernen Rondo-Arien den Vorzug gibt, verhält es sich bei Galeazzi genau umgekehrt:

V. Manfredini, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori* (Bologna 1788): ...poichè non tutte quelle Arie somiglianti in parte ai *Rondò*, son veri *Rondò*; ma son Arie grandi, e sublimi, che contengono due *motivi*, o soggetti, uno lento, e l'altro spiritoso, replicati due volte solamente, le quali Arie sono certamente migliori delle così dette, *Arie cantabili* antiche, perchè più naturali, più vere, e più espressive. In primo luogo, molte *Arie cantabili* di trenta, e quarant' anni indietro contenevano tanti passaggj, ossiano gorgheggj, messi apposta, (e quasi sempre lontani affatto dal sentimento delle parole, e dal carattere dell'Aria), acciò il Cantore mostrasse dottrina in mutarli, i quali gorgheggj pregiudicavano moltissimo all'espressione, alla verità, alla forza dell'azione ec. (195);
Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796): Se poi la seconda parte dell'Aria sia di diverso Carattere, si muterà tempo in mezzo, ed avremo ancora due casi: se l'Aria fu un Allegro, o un Andante si fa in mezzo un Cantabilino (se l'espression delle parole lo comporta) e poi si riprende il primo tempo colle parole della prima parte, e si fa per il resto, come si è detto quì sopra. Ma se l'Aria fu un *Cantabile*, vale a dire un *Largo*; allora per la seconda parte della poesia si muta tempo, e si forma un'allegro (comportandolo il senso della poesia) quale deve esser tirato giusta le più volte ripetute regole, e si finisce con esso senza più replicare il primo tempo. Circa le Arie tutte cantabili, *non essendovi più chi le sappia cantare* (sia detto a gloria de'moderni cantanti) sono affatto ite in disuso, e lor si è sostituito i Rondó, che sono la vera peste del moderno Teatro (301).

Sowohl im mus. Schrifttum wie in der umgangssprachlichen Verständigung unter Musikern wird cantabile im 19. Jh. häufig zur Charakterisierung des langsamen Teils einer mehrteiligen Arie oder einer mus. Szene verwendet und dadurch auch als Formbegriff etabliert:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Air*: Le grand *air*, proprement dit, se compose maintenant d'un cantabilé tendre ou mélancolique, aimable ou plein de sensibilité, et même de tristesse, dont le repos se fait sur la dominante ou le rélatif. Ce cantabilé est suivi d'un allégro véhément, d'une belle expression qui se termine dans le ton primitif...
Quelquefois le cantabilé se trouve placé au milieu de l'*air* qui a commencé par un allégro... (I, 21 f.);
A. de Garaudé, *Méthode complète de chant* (Paris 1826): La *scena è d'ordinario composta d'un recitativo* semplice, d'un *recitativo obbligato*, d'un *cantabile* e d'un *allegro* od *agitato* finale (119; ital. Übers. (o. J.) zit. nach: M. Beghelli, *I trattati di canto ital. dell'Ottocento. Bibliografia – Caratteri generali – Prassi esecutiva – Lessico*, Diss. Bologna 1995, 538);
Il *Rondò a due movimenti*, ossia *Grand rondò*, ha, come la *cavatina*, un *recitativo*, un *cantabile* ed un *allegro* finale... (111; loc. cit. 543);
La *Cavatina* è uno dei pezzi più dilettevoli della musica italiana. Ella comincia ordinariamente da un breve *recitativo*, il quale fa strada ad un *cantabile*, e finisce con un pezzo di più mosso andamento, nel quale si trova l'*indispensabile cabaletta*... Il primo di questi due andamenti deve cantarsi all'incirca come il *cantabile*, ma essendo d'uno stile meno rigoroso, si possono aggiungere degli ornamenti eleganti all'abbozzo scritto dal maestro (111; loc. cit. 546 f.);
H. F. Mannstein, *Das System d. grossen Gesangschule d. Bernacchi von Bologna* (Dresden 1835): Es gibt Arien mit zwei Charakteren oder Bewegungen, wovon die erste gewöhnlich Cantabile, die zweite Allegro oder Agitato ist (63).

Begriffe wie cantabile oder cabaletta, die noch in der Ära V. Bellinis im mus. Schrifttum zur Formbeschreibung verwendet werden, erscheinen nur selten in den Partituren der Werke. Sie waren im wesentlichen „Termini schneller mündlicher oder

brieflicher Verständigung unter Praktikern" (Fr. Lippmann, *V. Bellini u. d. ital. Opera seria seiner Zeit*, Analecta musicologica VI, 1969, 66). In diesem Sinn begegnet cantabile verschiedentlich in den Briefen G. Verdis, wobei häufig offen bleibt, ob von einem Formabschnitt oder eher von einem Melodietypus die Rede ist:

Brief an Fr. M. Piave (2.10.1843): Lo pregherei poi nel momento che sorte Ruy di lasciar luogo a fare un bel cantabile tanto più che Superchi canta benissimo, e poi il momento si presta, ed anche Victor Hugo fa dire queste parole: „Prendete, schiacciate co' vostri piedi quest'onorevole segno... strappate i miei bianchi capelli etc...." (zit. nach: M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Mailand 1983, 91).

*

Exkurs: Das Verständnis von Cantabile als historisch verbürgtem Formbegriff vor allem im Hinblick auf die Opern Verdis wird in der Musikwiss. kontrovers diskutiert. In A. Basevis *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Florenz 1859), einer Arbeit, die lange als wesentlicher historischer Referenzpunkt für die Auseinandersetzung mit Verdis Formgestaltung galt, begegnet cantabile im Sinne eines Formbegriffs nicht mehr. In Basevis Modell einer Scena ed aria („un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo*, e la *Cabaletta*", 191; zit. nach: R. A. Moreen, *Integration of Text Forms and Mus. Forms in Verdi's Early Operas*, Diss. Princeton 1975, 284) wird der langsame Arienteil neutral als „l'adagio" bezeichnet. Im Gegensatz etwa zu C. Dahlhaus, der unter Cantabile allgemein den langsamen Teil einer Scena ed Aria versteht (u.a. in *Die Musik d. 19. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VI, Wiesbaden u. Laaber 1980, 97), betonen R. A. Moreen (*op. cit.*, 283 ff.) und H. S. Powers, daß cantabile in Äußerungen Verdis in den meisten Fällen die Gestaltung der Vokalstimme betrifft und nur dann mit einem Formbegriff zusammenfällt, wenn die Formanlage einfach und eindeutig ist:

Powers, *„La solita forma" and „The Uses of Convention"* (AMI LIX, 1987): „Cantabile" designates a sustained and flowing vocal line wherever it may appear; it is a term for a kind of vocal texture, and belongs in a semantic domain shared with „recitativo", „parlante", or „canto spezzato" rather than one that includes „cabaletta" or „tempo di mezzo". Like „primo tempo", „cantabile" is not appropriate as a term for an indispensable and fixed stage in the unfolding of a scene complex; whether or not every *adagio* movement is *cantabile* may be moot, but every *cantabile* is not an *adagio* movement (69).

*

Lit.: W. Ruf, Art. Aria / air / ayre /Arie, HmT (1993); S. Leopold, H. Lühning, W. Ruf u. H. Schneider, Art. Arie, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994; Fr. Wedell, Annäherung an Verdi. Zur Melodik d. jungen Verdi u. ihren musiktheor. u. ästhetischen Voraussetzungen, Kieler Schriften zur Musikwiss. XLIV, Kassel 1995.

Thomas Seedorf, Freiburg i. Br. 1999

Cantata / Kantate

lat. cantata, wohl bereits im 15. Jh. Benennung für einen kirchlichen Gesang (vgl. unten, I. (1) Exkurs); ital. cantata, cantada, Partizip Perfekt Passiv zu lat. bzw. ital. cantare, auch deutbar als Intensivum zu ital. canto (vgl. Leopold 1995, 268); als mus. Begriffswort seit um 1620 belegt;
im Dtsch. ist Cantata seit etwa 1700 verbreitet, die ins Deutsche übernommene Form Cantaten allerdings wohl bereits seit 1638; in dtsch. Übersetzungen ital. Texte ist cantata seit dem 18. Jh. vielfach als „Singgedicht" wiedergegeben (wogegen sich J. A. Scheibe in seiner *Abh. vom Ursprunge u. Alter d. Musik*, Altona u. Flensburg 1754, LI f., wehrt); die dtsch. Form Cantate wird bisweilen auch als lat. Imperativ zu cantare gedeutet (vgl. die Bezeichnung des 4. Sonntags nach Ostern als Kantate; J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung u. Verdeutschung d. unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke*, Braunschweig ²1813, 169 a); seit um die Mitte des 18. Jh. auch in der Schreibweise Kantate;
engl. cantata, seit dem frühen 18. Jh.;
franz. cantata, cantate, seit 1703;
Komposita cantata per/da camera, cantata per/da chiesa (wohl seit G. G. Salvadori, *La poetica toscana all'uso*, Neapel 1691, Kap. 8);
Verkleinerungsformen cantatina (undatierter Brief, Mitte des 17. Jh., von G. Carissimi; zit. bei Rose 1973, 661); franz. cantatille (L. Néron, *Le papillon. Cantatille*, Paris 1716); cantatilla (vgl. unten, I. (5)).

I. Im Laufe des 17. Jh. etabliert sich der Begriff cantata – ausgehend von der italienischen Tradition – als Bezeichnung für ein mehrgliedriges WERK DER VOKALMUSIK, DAS IN VERTONUNG UND DICHTUNG AUS KONTRASTIERENDEN TEILEN BESTEHT.
(1) Mit cantata in vokabularer und unspezifischer Bedeutung wird ein GESANGSTÜCK benannt.
(2) In unmittelbarer Verbindung zur frühen Monodie kennzeichnet italienisch cantata bzw. cantade seit um 1620 einen (MEHRTEILIGEN UND VIELGESTALTIGEN) SOLO- ODER ENSEMBLEGESANG MIT GENERALBASS. (a) Das Wort benennt seit dem frühen 17. Jh. eine LOSE ANEINANDERREIHUNG VERSCHIEDENER MUSIKALISCHER ABSCHNITTE UND SÄTZE und steht so für eine Abfolge von Musikstücken mit offenen oder geschlossenen Formen. (b) Vielfach führen insbesondere die Bestandteile Rezitativ und Arie dazu, daß cantata hauptsächlich in Deutschland und England auch als EIN DER OPER VERGLEICHBARES STÜCK bestimmt wird. (c) Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. fungieren die Komposita CANTATA PER/DA CAMERA UND CANTATA PER/DA CHIESA als Komplementärbegriffe.
(3) Seit dem 18. Jh. bezeichnet cantata (per musica) – im Gegensatz zur Sprechdichtung – zugleich eine Form der DICHTUNG FÜR MUSIK. (a) Insbesondere in Deutschland wird das Fachwort als LITERARISCHE GATTUNG im Sinne der Poetik der Frühaufklärung verstanden. (b) Zur Kennzeichnung des Begriffs dienen auch POETOLOGISCHE KATEGORIEN MIT IHREM SPEZIFISCHEN AFFEKTPOTENTIAL.
(4) Kennzeichnend für die Begriffsgeschichte von cantata bzw. Kantate seit dem 18. Jh. ist eine VIELFALT BISWEILEN WIDERSPRÜCHLICHER DEFINITIONEN MIT UNSCHARFER ABGRENZUNG ZU ANDEREN GATTUNGEN.
(5) Von cantata werden seit dem 17. Jh. außerdem Verkleinerungsformen wie cantatina, cantatille und cantatilla abgeleitet für KNAPPERE UND ZUGLEICH ANSPRUCHSLOSE ERSCHEINUNGSFORMEN.

II. Seit dem 17. Jh. wird cantata im Italienischen zunehmend auch als musikalisches Gelegenheitswerk aufgefaßt. Diese Tendenz setzt sich außerhalb Italiens ebenfalls durch. Besonders im deutschsprachigen Raum gehören zum Inhalt des Begriffs vielfach FUNKTIONALE BESTIMMUNGEN.
(1) So figuriert Cantate als Inbegriff mehrgliedriger vokaler GELEGENHEITS- UND GEBRAUCHSMUSIK, die für bestimmte Zwecke und Anlässe, in der Regel in einem Auftrag, zusammengestellt wird.
(2) Insbesondere mit der deutschen „Geistlichen Kantate" bzw. der „Kirchenkantate", wie sie ihren Höhepunkt im Werk J. S. Bachs findet, ist der Begriff seit dem frühen 18. Jh. explizit in SAKRALE TRADITIONEN eingebunden.
(3) Vielfach werden als Kantate bezeichnete Werke im 20. Jh. auch zu BELEHRUNG UND INDOKTRINATION genutzt. (a) Im Zuge der Jugendbewegung gesellt sich zu dem Begriff Kantate die Vorstellung von LAIENMUSIK. (b) Oftmals entstehen Kantaten als Vehikel weltanschaulicher oder politischer Thesen und Bekenntnisse. Dementsprechend werden mit dem Ausdruck Kantate auch Vorstellungen von PSEUDORELIGIÖSEN RITUALEN, POLITISCHER PROPAGANDA UND AGITATION in Verbindung gebracht.

I. Im Laufe des 17. Jh. etabliert sich der Begriff cantata – ausgehend von der italienischen Tradition – als Bezeichnung für ein mehrgliedriges WERK DER VOKALMUSIK, DAS IN VERTONUNG UND DICHTUNG AUS KONTRASTIERENDEN TEILEN BESTEHT. Dabei umschließt der Ausdruck, der nach 1620 zwar vielfach im Titel von Sammlungen begegnet, aber in dieser Zeit in Italien nicht definiert wird, eine Vielfalt poetischer und mus. Formen (vgl. unten, I. (2)). Die einzelnen Stücke der Sammlungen sind nur selten auch explizit als cantata oder cantade gekennzeich-

net. In diesem Fall findet sich das so überschriebene Stück an herausragender Stelle, vielfach am Werkende. Die wohl früheste Verwendung des Ausdrucks ist in A. Grandis erstmals vor 1620 publizierten *Cantade et Arie* (Venedig ²1620) nachweisbar, die nicht erhalten sind. Auf Grandis Werk folgen im Laufe des 17. Jh. in Oberitalien zahlreiche Veröffentlichungen, die den Begriff ebenfalls im Titel tragen oder unter einer Sammelüberschrift wie *Musiche varie* als cantata bezeichnete Stücke einschließen:

G. P. Berti, *Cantade et arie ad vna voce sola con alcvne a doi* (Venedig 1624): *Oh con quanta vaghezza. Cantata à Voce Sola* (61);
C. Milanuzzi, *Quarto scherzo delle Ariose vaghezze... Con vna Cantata, & altre Arie del Signor Monteuerde, e del Sig. Francesco suo Figliolo* (Venedig 1624): *O come vezzosetta. Cantata* [fünfteilig, jeweils mit Ritornello vor den einzelnen Teilen] (30);
A. Grandi, *Cantade et Arie a voce sola* III (Venedig 1626): *Amor giustitia Amor* (47);
G. P. Berti, *Cantade et Arie* II (Venedig 1627);
G. L. B. Fasolo (?), *Misticanza di Vigna alla Bergamasca. Il Canto della Barchetta ed altre Cantate e Ariette* (1627);
D. Crivellati, *Cantate Diverse* (Rom 1628);
A. Grandi, *Cantade et Arie* IV (Venedig 1629);
G. Rovetta, *Madrigali Concertati... con... una Cantata* I (Venedig 1629);
G. F. Sances, *Cantate à 2 voci* (Venedig 1633);
Fr. Negri, *Arie mus. ...à 1 e 2 voci con alcune Cantate in stille* [sic] *Recitativo* (Venedig 1635);
Fr. Manelli, *Musiche varie* (Venedig 1636): *Chi mi consola. Cantata;*
M. Pesenti, *Arie a voce sola... con vna cantata nel fine* (Venedig 1636): *Quanto t'inganni Amor. Cantata* [fünf Strophen, jeweils mit Ritornello vor den Strophen 3, 4 und 5] (35);
F. Laurenzi, *Concerti et Arie* (Venedig 1641): *Cantade à voce sola;*
R. Scarselli, *Cantate à voce sola* (Bologna 1642);
B. Strozzi, *Cantate, Ariette e Duetti* (Venedig 1651);
M. Cazzati, *Arie, e cantate a voce sola* (Bologna o. J. [1666]);
Fr. Petrobelli, *Cantate à una e due voci* (Bologna 1676);
G. Legrenzi, *Cantate e Canzonette à voce sola* (Bologna 1676);
G. B. Alveri, *Cantate à voce sola* (Bologna 1687).

Von Oberitalien gelangt der Sammeltitel *Arie e cantate* schon früh auch nach Deutschland. Dies zeigt beispielsweise die – nördlich der Alpen im 17. Jh. freilich singuläre – Titelgebung *Arien u. Cantaten* bei dem Schütz-Schüler C. Kittel, der seine Sammlung in didaktischer Absicht gleichsam als Einführung in die ital. „Manier zu singen" verstanden wissen will und im Vorwort sowohl Arien als auch Cantaten unter den Oberbegriff Cantaten im Sinne von Singestücken subsumiert:

Arien u. Cantaten. Mit 1. 2. 3. u. 4. Stimmen, Sambt beygefügtem B. c. (Dresden 1638), Vorwort *An d. noch ungeübten Sänger.* Es ist nicht ohne, daß diese Cantaten, sonderlich aber die ersten mit einer, wie auch etliche mit zwey Stimmen, welche ich vor die mir untergebenen Capellknaben, damit sie in der höhe zu singen gewehnet, und der Stimmen mächtig und geläuffig werden möchten, auffgesetzet, denen jenigen, so bey der Italiänischen Manier zu singen nicht herkommen, oder von derselben unterrichtet, etwas schwer seyn und vorkommen werden: Dieselben wollen aber hiermit berichtet seyn, daß, im fall eines oder des andern wissenschafft sich so weit nicht erstreckete, solche zu treffen, oder von sich selbst zu lernen, daß sie unter die erste Strophe oder Stantze alle folgende worte legen, und also nur die schlechte Melodey singen, oder doch ihnen die leichtesten Theile erwehlen, unnd die andern wort unter dieselbe accommodiren können, biß so lange sie die andern auch ausüben und lernen mögen (f. A iij).

Auch der Hamburger Komponist G. Bronner schreibt *6 dtsch. Cantaten... nach ital. Manier* (Lpz. 1699; nicht erhalten), und R. Keiser publiziert unter dem Titel *Divertimenti Serenissimi* (Hbg 1713) eine Sammlung von „Cantate, Duette et Arie diverse", allerdings ohne Instrumentalbegleitung; in gleicher Weise veröffentlichen zahlreiche andere deutsche Komponisten des 18. Jh. wie beispielsweise Fr. G. Fleischer (*Cantaten zum Scherz u. Vergnügen nebst einigen Oden u. Liedern*, Brunswick u. Lpz. 1763), J. A. Scheibe (*Tragische Cantaten*, Lpz. 1765) oder J. A. Hiller (*Cantaten u. Arien verschiedener Dichter*, Lpz. 1781) Sammlungen, die Cantaten enthalten.
In französischen und englischen Publikationen von Vokalmusik aus der ersten Hälfte des 18. Jh. finden sich ebenfalls häufig die Ausdrücke cantate und cantata. Daß dabei bisweilen der Zusatz „français" bzw. „English" explizit hinzugefügt wird, deutet darauf hin, daß die Bezeichnung auch in Frankreich und England primär mit der ital. Sprache verbunden ist:

J.-B. Morin, *Cantates frç.* I, II, III (Paris 1706, 1707 u. 1712);
M. Pignolet de Montéclair, *Cantates* I, II, III (Paris um 1709, um 1716 u. um 1728);
Chr. Pepusch, *Six Engl. Cantatas for one voice* (erstes Buch London 1710 erschienen);
J. E. Galliard, *Six Engl. Cantatas after the Ital. manner* (London 1716);
D. Purcell, *Six Cantatas for a voice after the ital. manner* (London 1718);
H. Carey, *Cantatas for a voice, with Accompaniment* (London 1724);
J. Greene, *A Cantata and Four Engl. Songs* (London 1745);
S. Howard, *A Cantata and Engl. Songs* (London 1745);
W. Flackton, *A Cantata and Several Songs* (London 1747).

Namentlich seit dem 19. Jh. wird Kantate in diesem Sinne als mehrgliedriges Vokal- bzw. Chorwerk mit Instrumentalbegleitung verstanden. Was dessen Bestandteile angeht, so sind die Definitionen gerade seit dem 19. Jh. uneinheitlich (vgl. unten, I. (4)). Als mögliche Elemente von Kantate begegnen Sologesang, Chorgesang, Rezitative, Arien, Duette und auch rein instrumentale Partien. Kantaten sind dabei zumeist besonderen Anlässen zugeordnet, haben geistliche, aber auch profane Inhalte und sind – oftmals als Auftragskompositionen – zur Ausschmükkung einer feierlichen Handlung bestimmt (vgl. unten, II.):

F. Mendelssohn Bartholdy, *Die erste Walpurgisnacht. Kantate* (1832–1843);

A. S. Sullivan, *The Golden Legend. Cantata* (1886);
P. Boulez, *Le Soleil des Eaux. Cantate* (1948/50);
I. Strawinsky, *Cantata* (1951/52);
B. A. Zimmermann, *Omnia tempus habent. Kantate* (1957/58);
M. Kagel, *Vox Humana? Kantate für Solo-Lautsprecher, Frauenst. u. Orch.* (1978–79).

Umstrittene Fragen sind dabei, welchen Charakter die zugrundeliegende Dichtung oder welchen Umfang das Vokalwerk haben müsse und ob Chorsätze wesentliche Bestandteile seien. In einem solchen Fall spricht beispielsweise H. Leichtentritt (*Mus. Formenlehre*, Lpz. 1911, 200; zit. unten, I. (1)) von Chorkantaten.

(1) Wohl seit dem 17. Jh. wird mit cantata in vokabularer und unspezifischer Bedeutung ein GESANGSTÜCK benannt. Dabei ist der Ausdruck auch als Gegenbegriff zu parte sonata (→ *Sonata* III. (1)(a)) und somit als Bezeichnungsfragment von parte cantata deutbar (vgl. Leopold 1995, 267), zu einer Zeit, in der sich Vokalmusik und Instrumentalmusik in je eigenen Formen zu entwickeln beginnen.
Der Ausdruck cantata läßt sich in den römischen Oratorien als Sammelbezeichnung für vokale Ensemblemusik, insbesondere für eine praktizierte Abfolge von Concerto (→ *Concerto* II. (2)) und Madrigale nachweisen. Savioni sagt zu, er wolle – sollten die Sänger mit der vorliegenden Komposition zufrieden sein – zusätzlich fünfstimmige Madrigale schreiben, die am Ende jedes dreistimmigen Concerto zu singen seien, um so die Cantate für die Oratorien zu vervollständigen. In der Congregatione dell'Oratorio des F. Neri in Rom gehören cantate zur liturgischen Ordnung der Versammlungen:

M. Savioni, *Concerti morali, e spirituali, a tre voci differenti* (Rom 1660), *A chi canta*: DISCRETO Cantore. Ecco li miei Concerti Morali, desiderosi di riceuere lo spirito dalla tua voce... pure se per tua gentilezza gli gradirai, ti prometto quanto prima accompagnarli con vna muta di Madrigali à cinque Voci medesimamente Morali quali seruiranno per cantarsi in fine di ciaschedun Concerto, essendo le parole d'essi dell'istesse materie, che così verranno à compire Cantate per Oratorij (o. S.);
A. Spagna, *Oratorii overo melodrammi sacri* (Rom 1706): S'incominciò questo devoto trattenimento con due semplici cantate, ò Spirituali, ò Morali restate ancora in uso, quando si congregano i Fedeli dopò Pasqua di Resurrettione al Monte di S. Honofrio (3).

Bei Chr. Fr. Hunold (genannt Menantes) ist der Begriff dann zusätzlich mit einer emphatischen Hochschätzung verbunden und sowohl auf die Dichtung (vgl. unten, I. (3)(a)) wie auf die Musik bezogen:

Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen (Hbg 1722), *Von der Cantata*: Cantata ist ein Italiänischer *Terminus*, soll so viel heissen, als ein Lied oder Gesang, und zwar κατ' ἐξοχὴν und *in gradu excellentiori*, gleich ob sonst kein *Hymnus* dieses Tituls würdig wäre. Oder wer die Griechischen und Lateinischen Wörter nicht verstehet, der nehme diese Erläuterung: was die *Grandes* in Spanien, die Printzen vom Geblüte in Franckreich, die Mylords in Engelland..., das sind die *Cantat*en in der *Poesie* und *Music*. Sie sind auch unvergleichlich nette, und ist so wohl vor einen Poeten als *Musicum*, kein *Genus* schöner als dieses (283 f.).

J. G. Walther wie später auch H. Riemann und Grabner betonen bei der Definition von cantata ebenfalls die Grundbedeutung „Music-Stück" bzw. „Singstück", die, im Falle einer Herleitung des Ausdrucks aus dem Lateinischen, auch mit einem sakralen Kontext identifiziert wird. Zedler hebt überdies den textlichen, poetischen Hintergrund der Bezeichnung hervor. Leichtentritt verweist im Blick auf die Benennung cantata auf den Unterschied zu sonata als dem „Instrumentalstück schlechthin" und betont die vokabulare Komponente des Ausdrucks:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cantata* (zit. unten, I. 2(a));
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Kantate*: „Singstück", wie Sonate eigentlich nichts andres bedeutet als Instrumentalstück (436 b);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911): Cantata hieß ursprünglich ganz allgemeinhin irgendein Gesangstück zum Unterschied von Sonata, dem Spielstück, Instrumentalstück schlechthin... Die Kantate ist meistens ein mehrsätziges, mit Instrumenten begleitetes Gesangswerk. Ihre wesentlichen Kennzeichen sind das Vorherrschen der ariosen Melodie, zumeist der Arie und des Rezitativs. Man hat Solokantaten für eine Solostimme, Ensemblekantaten für mehrere Stimmen, und Chorkantaten, in denen dem Chor eine Hauptrolle zufällt (200);
H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart 1924): „Cantata" heißt „Singstück" im Gegensatz zur „Sonata" (226).

*

Exkurs: Wohl bereits im 15. Jh. benennt der lat. Ausdruck cantata einen kirchlichen Gesang. Ch. D. DuCange führt einen aus der Charta Swecica (1414) stammenden Beleg an, in dem der ständige Vikar angehalten wird, mit den anwesenden vier Stellvertretern und den vier Chorknaben „cantatas" singend vorzutragen:

Glossarium mediae et infimae latinitatis ([1678] Niort 1883–87): *Cantata*, Cantus Ecclesiasticus, (vel potius Missa quæ cantatur.) Charta Swecica anno 1414. apud Schefferum ad Chronicon Archepiscoporum Upsaliensium pagina 252: „Ut vicarius perpetuus... præsentibus 4. Vicariis, et 4. parvulis choralibus, annis singulis Cantatas dicere teneatur, videlicet primam de B. Virgine in crastino Nativitatis ejusdem, secundam de omnibus Sanctis, etc." (II, 103 b); zit. im Art. *Cantata* des WaltherL (Lpz. 1732, 134 b).

Ch. Burney bezieht sich auf diesen Abschnitt von DuCange und setzt dabei – nicht nur für den englischsprachigen Bereich – cantata mit anthem gleich:

A General History of Music (London 1789) IV: The word CANTATA, according to Du Cange, was used in the church as early as the year 1314 [sic], to express what we at present mean by *anthem*, with which it is still synonymous in Germany; being chiefly confined in the Lutheran church to sacred Music (zit. nach Ausg. Baden-Baden 1958, 606).

*

(2) In unmittelbarer Verbindung zur frühen Monodie kennzeichnet italienisch cantata bzw. cantade seit um 1620 in der Kammermusik einen (MEHRTEILIGEN UND VIELGESTALTIGEN) SOLO- ODER ENSEMBLEGESANG MIT GENERALBASS. Die Komponisten der frühesten mit cantata betitelten Werke stammen aus Venedig (vgl. oben, I.), wo sie wohl insbesondere mit monodischen Kompositionen Cl. Monteverdis und seiner Schüler in Kontakt kamen. Die Titel ihrer Sammlungen nehmen auf die neue vokal-instrumentale Technik des Sologesangs mit Generalbaß Bezug. Cantata wird so bei F. Turini mit dem Ausdruck „stile recitativo" verbunden:

Cantata in stile recitativo (Brescia u. Venedig 1624; zit. nach Leopold 1995, I, 267);
so auch bei C. Milanuzzi, *Settimo libro delle ariose vaghezze* (Venedig 1630);
G. F. Sances, *Cantade... libro secondo* (Venedig 1633).

Auch in Deutschland ist zu Beginn des 18. Jh. die Kopplung von Cantate und Generalbaß evident. So überschreibt J. D. Heinichen in seiner *Neu erfundenen u. Gründlichen Anweisung... zu vollkommener Erlernung d. General-Basses* (Hbg 1711) das dritte Kapitel der zweiten Abteilung „Von der *Application* der gegebenen Regeln; welche nehmlich in einer gantzen *Cantata* deutlich und nutzbahr gezeiget wird" (228). Für Mattheson gehören Kantate und Basso Continuo ebenfalls unmittelbar zusammen, und er meint, wie nach ihm auch Marpurg, mit „Cantaten-Styl" vorrangig Sologesang:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Ihre Natur [sc. der Kantate] soll seyn, daß sie mit einer Stimme und dem *Basso Continuo* gesetzet wird, weil diejenigen *Pieçen*, so mit mehr Stimmen oder *Instrumenten* sind, eigentlich unter die *Serenaden* gehören, wiewohl man dieses nur in Italien *observi*ret, als wo sie uhrsprünglich herkommen, nicht aber hier zu Lande, wo vielleicht die Stimmen nicht so *delicat* sind, als in Welschland, und dannenhero eines *Accompagnements*, sich dahinter ein wenig zu verstekken, mehr als die Italiäner bedürffen (177 f.);
ders., *Kleine General-Baß-Schule* (Hbg 1735): ...durch unsern heutigen Cantaten-Styl wird eben der Undeutlichkeit nachdrücklich vorgebeuget, indem fast allemahl eine Stimme allein singet; kömmt aber eine Fuge, oder dergleichen starck in einander tretende, und gleichsam wettstreitende Arbeit vor, so sind es bekannte Worte, und deren so wenig, als möglich (25);
Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik* II (Bln 1756): Insonderheit werden die guten Poeten ersuchet, die *Cantaten* fleißig zu gebrauchen, indem ein solches Gedicht, eben so füglich Instrumente neben sich leidet, als es von einer einzigen Stimme zur Ergötzung gesungen wird, und weil man alles was die Musik schönes hat, auf das geschicklichste dabey anbringen kan: Zusammenhang, Hoheit der Gedanken, lebhafte Vorstellung, Nachdruck, Abwechselung im Tact, im Tone, in der Manier, Singstimme und Instrumente, alles kan auf selbst beliebige Weise dabey gebrauchet werden (179 f.).

(a) Seit dem frühen 17. Jh. benennt der Begriff cantata bzw. cantate implizit eine LOSE ANEINANDERREIHUNG VERSCHIEDENER MUSIKALISCHER ABSCHNITTE UND SÄTZE und steht so für eine Abfolge von Musikstücken mit offenen oder geschlossenen Formen. Allerdings ist diese Bedeutung des Ausdrucks im Italien des 17. Jh. theoretisch nicht reflektiert worden. Deshalb läßt sich ein diesbezügliches Begriffsverständnis lediglich aus praktischen, mit cantata überschriebenen Beispielen gewinnen.
Im Gegensatz zur strophischen Anlage der aria, in der alten Bedeutung der mus. Erscheinungsweise eines strophischen Gedichts (→ *Aria* III. (2) u. IV. (1)), bezeichnet cantata, wie beispielsweise bei G. P. Berti am Ende seiner 1624 in Venedig erschienenen *Cantade et Arie* (vgl. oben, I.), ein literarisch und musikalisch mehrteilig durchkomponiertes Stück, das über einem ostinaten Baß verläuft und durch „Ritornello" überschriebene instrumentale Abschnitte vor den einzelnen Vokalteilen gegliedert ist. Aufeinanderfolgende Strophen werden so vielfach auf unterschiedliche Melodien gesungen. Auch bei C. Milanuzzi (*Quarto scherzo delle Ariose vaghezze*, Venedig 1624) und M. Pesenti (*Arie a voce sola*, Venedig 1636; zit. oben, I.) sind bei den mehrteiligen, als cantata bezeichneten Werken zwischen den vokalen Abschnitten kurze Ritornelli eingeschoben.
Explizit verknüpft dann wohl erstmals der römische Literaturtheoretiker G. M. Crescimbeni im frühen 18. Jh. cantata mit einer heterometrischen Anlage des Textes:

L'Istoria della volgar poesia (Venedig [wohl zuerst 1702] 1731): Oltre alle feste s'introdussero per la musica certe altre maniere di Poesia, che communemente oggimai si chiaman Cantate le quali sono composte di versi e versetti rimati senza legge con mescolamento d'arie, e talora ad una voce, talora à più; e se ne sono fatte e fanno anche miste di drammatico e di narrativo. Questa sorta di Poesia è invenzione del secolo XVII. percioché nell'antecedente per la musica servirano i madrigali, e gli altri componimenti (zit. nach Schmitz [1914] ²1955, 21).

Anders als beispielsweise bei der Ode sind Textdichter und Komponist bei der mit cantata bezeichneten Form frei von jedem Zwang, für ein strophisches Gebilde ein- und dasselbe Melodieschema verwenden zu müssen. So indiziert das Begriffswort für die deutschen Dichter Neumeister und Hunold ein hohes Maß an Freiheit und künstlerischer Kreativität:

E. Neumeister, *Geistliche CANTATEN statt einer Kirchen-Music* (o. O. ²1704), *Vorrede*: Wie nun aus diesen beyden Stücken, *Recitativ* und *Arien*, eine *Cantata* bestehet, so hat sie darbey diese Freyheit, daß sie nicht in gewisse Zeilen, wie ein Sonnet, eingeschräncket, sondern dem Poeten die Hand ungebunden gelassen ist, solche nach Gutbefinden lang oder kurtz zu machen... Aus diesem wenigen erhellet, daß eine *Cantata* eine der nett- und geschicktesten Arth Musicalischer Gedichte ist, so wohl vor den Poeten, als vor den *Componisten*. Denn in einer Ode muß der Poet seine Einfälle zwingen und binden, und, so zu sprechen, über einerley Leisten spannen lassen... In einer *Cantata* dargegen

ist er an nichts gebunden, sondern setzet die Verse nach einander hin, wie sie fliessen und fallen wollen. Und der *Musicus* kan in einer Ode ebenfalls nicht mehr, als die erste Strophe *componiren*, nach welcher sich die übrigen alle richten müssen. Allein, wie übel es läst, wenn unterschiedene *Affecten* einerley *Melodie* haben, und wie häßlich es klinget, wenn die Musicalischen *Variationes* in den Pausen, Trillern, Läuffern u.s.f. auch wiedrige und unbequeme Worte fallen, kan iedweder leicht urtheilen, der nur halben Verstand von der *Music* hat. Im Gegentheil sind dergleichen *inconvenientien* und harte *passagen* in einer *Cantata* gar nicht zubefahren, sondern die Kunstgriffe nach der guten Phantasie überal ohne Zwang anzubringen (zit. nach: J. Ph. Krieger, *21 Ausgewählte Kirchenkompos.*, hg. von M. Seiffert, *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. LIII/LIV, Lpz. 1916, LXXVII);

Chr. Fr. Hunold, *Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1722): Denn in einer *Ode* muß der Poet, so zu sagen einerley *Conceptus* haben, zum wenigsten *obligiret* ihn die erste Strophe, daß er die andern just nach dieser *elaboriren* muß. Hingegen ist er in einer *Cantata* an nichts gebunden, sondern lässet seine Grillen aus, wie er sie am bequemsten eingefangen... Und ein *Componist* kan in einer *Ode* ebenfalls nicht mehr, als den ersten Satz, *componiren*, wornach sich die übrigen *accommodiren* müssen. Allein wie übel es läst, wenn unterschiedene *Affectus* einerley *Melodie* haben, oder die *Musicali*sche *Variation* auf widrige und *incommode* Wörter fällt, kan jedweder leicht *judiciren*... Doch in einer *Cantata* hat man sich dergleichen *Inconvenientz* gar nicht zu befahren, sondern die Kunst-Griffe sind überall nach Gelegenheit anzubringen (284).

Lexikalische Definitionen treten seit dem frühen 18. Jh. auf, die für Cantate insbesondere die Vielfalt der Zusammensetzung betonen. Vorrangig wird der Begriff dabei als Folge von Rezitativ und Arie verstanden. In Frankreich weist S. de Brossard auf die variative Folge unterschiedlicher Sätze hin und unterscheidet begrifflich – je nach Sujet – zwischen „Cantate morali ò spirituali" und „Cantate amorosè". Auf das BrossardD bezieht sich, neben WaltherL, in der Folge auch die engl. Lexikographie, so beispielsweise Chambers mit seiner Definition, die den innovativen Charakter von cantata als „extremely fantastical and capricious" hervorhebt:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *CANTATA*. au pluriel *Cantate*. On commence à rendre ce terme François, par celuy de *Cantate*. C'est une grande piece, dont les paroles sont en Italien; variée de *Recitatifs*, d'*Ariettes*, & de mouvemens différens; pour l'ordinaire à Voix seule & une B[asse]-C[ontinue], souvent avec deux Violons ou plusieurs Instrumens, &c. Quand les paroles sont de *pieté* ou de morale, on les nomme *Cantate morali ò spirituali*; quand elles parlent d'*amour*, ce sont *Cantate amorosè* (10);

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): *Cantáta*, ist ein neu *Itali*änisch Wort, welches einem solchen Gesange beygeleget wird, in welchen bald *recitativ*, bald *Arien* vorkommen (ed. Benary, Lpz. 1955, 42); vgl. S. Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer... in geistlichen Cantaten* (Weimar 1715; zit. unten, II. (2)). Daß auch für Franck das wesentliche Merkmal der „Cantaten" im Wechsel von Rezitativen und Arien bestand, macht der Titel seines darauffolgenden, nur aus „Arien" bestehenden Jahrgangs deutlich, der die Bezeichnung „Cantaten" nicht enthält: *Evangelische Sonn- u. Fest-Tages-Andachten... zur Fürstl. Sächs. Weimar. Hof-Capell-Music in geistlichen Arien erwecket* (Weimar 1717);

E. Chambers, *Cyclopædia* (London 1728), Art. *Cantata*: in Musick, a Song, or Composition, intermix'd with Recitatives, little Airs, and different Motions: ordinarily intended for a single Voice, with a thorough Bass; sometimes for two Violins, or other Instruments... The *Cantata* passed from *Italy* into *France*, and thence to us: It has something in it extremely fantastical and capricious, and seems only to please by its Novelty (150 a);

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), XLI. Stück vom 9. 6. 1739: ...[die eigentlichen Kantaten sind] kurze poetische Stücke, die aus zwo oder drey Arien und so viel Recitativen bestehen... Die kürzesten Cantaten bestehen aus zwo Arien, und aus einem oder zwey Recitativen. Und diese sind annoch die gebräuchlichsten, weil man anitzo in der musikalischen Ausarbeitung weitläufiger ist, als man vorzeiten war (381).

Was die Aneinanderreihung von Arie und Rezitativ anbelangt, herrscht freilich keine Einmütigkeit. Für Mattheson kann eine Cantata entweder mit einer Arie oder mit einem Rezitativ beginnen. Allerdings hält er Beginn und Ende mit einer aria für besser und schließt dabei für die „wahre Natur" der cantata konzertierende Instrumente aus. Später läßt er für Beginn und Ende nur noch Arien zu:

Kern Melodischer Wiss. (Hbg 1737): Aus Arien, Recitativ, Arietten, Arioso &c. erwächst die fünffte Gattung unsrer Sing-Stücke, nemlich: V. Die *Cantata*, welche zweyerley seyn kan, 1) Wenn sie mit einer Aria anfängt und schließt, welches am besten ist. 2) Wenn sie beydes mit einem Recitativ verrichtet, oder auch das Anfangen nur. Die Cantaten können geistlich oder weltlich seyn, nach Inhalt der Worte: so, wie alle Cavaten, Arien und Recitative. Ihre wahre Natur leidet keine Instrumente; ihre übrige Einrichtung aber erfordert mehr künstliches, als die theatralische Music überhaupt: denn weil diese auswendig gelernet werden muß, die Cantaten hergegen vom Papier hergesungen, und zum Kammer-Styl gerechnet werden, so siehet ein ieder die Ursache leicht... Es müssen dannenhero die Cantaten so wol an Arien, als Recitativen, fleißig und reinlich ausgearbeitet seyn; einen saubern, ausnehmenden, und merckwürdigen General-Baß führen; lauter nachdenckliche, ausgesuchte Erfindungen darlegen, und nicht zu lange währen... Diejenige Art der Cantaten, woselbst mit einer Arie angefangen, vermittelt und geschlossen wird, ist die gefälligste; wiewol auch ein anfangender, nachdrücklicher Recitativ bisweilen fast mehr Aufmercksamkeit verursacht; doch aber keine gute Wirckung am Ende thut (98); vgl. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739), 214;

Die mus. Geschmacksprobe, in: *Die neueste Unters. d. Singspiele* (Hbg 1744): Man muß auch alle Cantaten mit Arien anfangen und schliessen (144).

Auch andere Autoren bevorzugen am Anfang und am Schluß der cantata die „Anmuth" der Arie (Hunold [Menantes], *Theatralische, Galante u. Geistliche Gedichte*, Hbg 1706, 4). J. G. Neukirch, *Anfangs-Gründe zur Reinen Teutschen Poesie Itziger Zeit* (Halle 1724) führt für diese Positionierung der Formen auch mus. Gründe an, „weil sie [sc. die Arie] am Anfange mehr Aufmercksamkeit und im Schlusse mehr Nach-

dencken erwecket wegen der vollstimmigen Musik" (zit. nach Brausch 1921, 63):

Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz ²1749), Art. *Cantaten*: Jedoch ist die beste und bequemste Art, wenn eine *Cantata* mit einer *Aria* angefangen, durch ein Recitativ vermittelt, und wieder mit einer Aria beschlossen wird (78).

J. Chr. Gottsched freilich legt den Umfang einer Cantate auf „nicht mehr, als vier oder fünf Arien" fest und schränkt so ihre formale Variabilität ein. Wie vor ihm bereits L. Mizler (*Neu eröffnete Mus. Bibl.*, Bd. I, 6, Lpz. 1738, 14), gesteht dabei Gottsched zu, daß gerade in Italien auch der Beginn mit einem Rezitativ verbreitet sei:

Versuch einer Critischen Dichtkunst (Lpz. ⁴1751), *Von Cantaten, Serenaten, u. Kirchenstücken, oder Oratorien*: Eine *Cantate* muß sich ordentlicher Weise mit einer Arie anheben und schließen... Die kürzesten darunter, haben nur ein einzig Recitativ in der Mitte; ...Gemeiniglich aber hat eine Cantate drey Arien, und zwey Recitative, und die längsten sollen nicht mehr, als vier oder fünf Arien haben. Diese können nun jambisch, trochäisch, oder daktylisch seyn; nachdem es der Poet für gut befindet: das Recitativ aber anders als jambisch zu machen, das ist nicht gewöhnlich (726 f.);
Handlexicon (Lpz. 1760): *Cantate*, ist eine Zusammensetzung verschiedener Arien und Recitative, die sich ordentlicher Weise mit einer Arie anheben. Doch findet man im Italienischen viele, die gleich vom Anfange ein Recitativ haben... Bisweilen aber werden sie auch dramatisch eingerichtet, d. i. man läßt gewisse Personen mit einander sprechen; damit der Tonkünstler Gelegenheit habe, sie von verschiedenen Stimmen singen zu lassen (328 f.).

J.-B. Rousseau, der selbst zahlreiche eigene Kantaten-Texte veröffentlicht hat, deutet – vor dem Hintergrund eines Verständnisses von Cantata als Dichtungsgattung (vgl. unten, I. (3)) – die Rezitative als „Körper", die Arien hingegen als „Seele" der Kantate:

Œuvres Diverses (Soleure 1712), *Préface*: Ce second Livre est suivi d'une autre espèce d'Odes toute nouvelle parmi nous, mais dont il seroit aisé de trouver des exemples dans l'Antiquité. Les Italiens les nomment *Cantates* parce qu'elles sont particulièrement affectées au Chant... C'est ce qui me fit venir la pensée de donner une forme à ces petits Poëmes, en les renfermant dans une Allégorie exacte, dont les Récits fissent le corps, et les Airs chantans l'âme ou l'application (zit. nach: *Cantates*, hg. von T. di Scanno, Fasano di Puglia u. Paris 1984, 18 f.).

Zu den eine Kantate konstituierenden „vielerley *Musical*ischen *Mouvements*", die die unterschiedlichen Vorfälle der Erzählung ausdrücken können, gehören neben Arien und Rezitativen außerdem Solo- und Duoabschnitte sowie Dialoge mit jeweils verschiedenen Taktvorzeichnungen und solche mit Begleitung von Instrumenten:

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): *Cantaten* sind *Vocal*-Sachen, die mehr *Attention meriti*ren. Ihr *subjectum*, verstehe der *Text*, ist gemeiniglich eine gewisse, entweder wahre oder *fingirte* Erzehlung und *Repræsentation*, deren unterschiedene Vorfälle durch eben so vielerley *Musical*ische *Mouvements exprimi*ret werden. Sie bestehen aus einer Abwechselung zwischen *Arien, Recitativ, Arietten, Arioso, Obligato*, und sonst anderen veränderlichen Sätzen, nach Erfordern der Worte, und Gutbefinden des *Componisten* (177);
Hunold, *Die Allerneueste Art*... (loc. cit.): Eine *Cantata* ist gemeiniglich ein *Solo*, doch kan man sie auch *a doi* und mehr Stimmen ins Geschicke richten, oder sie in die Forme eines *Dialogi* drücken (285);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cantata*: ...ist eigentlich ein langes Music-Stück, dessen Text Italiänisch, und aus Arien mit untermischten *Recitativ*; die *Composition* aber aus verschiedenen Tact-Arten, und gemeiniglich *à Voce sola* nebst einem *Continuo* bestehet öffters aber auch mit zwey und mehrern Instrumenten versehen ist. Vor weniger Zeit haben auch die Frantzosen in ihrer Sprache *Cantates* zu setzen angefangen, und die Teutschen thun dergleichen (134 a);
WolfL (Halle 1787), Art. *Cantate*: ...nennt man eine Musik, die aus Chören, Arien und Recitativen auch wohl Chorälen zusammengesetzt ist. Es gibt zweierlei Gattungen der Cantate, kleinere und grössere. In der kleinern, die für die Cammermusik bestimmt ist, ist weder vielstimmiger Gesang noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente, daher reiner Satz eine vorzügliche Eigenschaft desselben ist (29).

Längst ist die Chor- und Choralmusik im Blick auf Kantate ein fester Bestandteil der kompositorischen Praxis, als seit dem ausgehenden 18. Jh. auch die theoretischen Erörterungen dieses Phänomen widerspiegeln, eine Entwicklung, die zu der unten, II. (2), dargestellten primären Identifikation von Kantate mit sakralen Traditionen führt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Cantate (Dichtkunst. Musik.)* (zit. unten, I. (2)(c));
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cantate*: Die abwechselnden Sätze, woraus das Ganze bestehet, sind, die Arie mit ihren Abarten, und das Recitativ oder Akkompagnement, nebst dem Arioso, zwischen welche in den größern Gattungen dieses Kunstproduktes auch oft Chöre eingestreuet werden (300);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Cantate*: Die Cantate ist aus verschiedenen einzelnen Tonstücken, nemlich aus Arien, Recitativen und Chören zusammen gesezt, und der in derselben herrschende Styl wird von dem Inhalte des Gedichtes bestimmt (72);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cantata*: Significa, primo: una specie di dramma lirico, con Recitativi, Arie, Duetti, Cori, a guisa d'Opera (I, 122 f.).

Der Gedanke einer Aneinanderreihung einzelner Sätze findet sich noch in A. Weberns Überlegungen zur Konzeption seiner *Kantaten* Nr. 1, op. 29 (1938–1939) und Nr. 2, op. 31 (1941–1943). Allerdings ist hier auch die ursprüngliche, vokabulare Herleitung des Ausdrucks präsent („ausschließlich vokal"):

Brief an H. Jone (15. 3. 1939): Indessen ist schon einiges aus den *Distichen* in Arbeit gegangen!... Ich verschmelze *drei* zu einer *musikalischen* Einheit. Es wird für Chor und Orchester. Und dieser geplante Zyklus von Sätzen wird eine *Kantate* (also ausschließlich vokal) nach Worten von Dir!

(*Briefe an Hildegard Jone u. Josef Humplik*, hg. von J. Polnauer, Wien 1959, 40);
Brief an W. Reich (23. 2. 1944): Was meine Arbeit betrifft: schon sehr mit einem siebenten Stück beschäftigt, wurde mir – es hatte sich allerdings schon angekündigt – klar, daß mit den fertigen sechs Stücken *musikalisch* ein Abschluß erreicht war, sei es als Teil eines größeren oder sogar als Werk für sich. Zu diesem letzteren entschloß ich mich, d. h. ich faßte, unter geringfügiger Umstellung, diese sechs Sätze zu einer „Kantate" zusammen: Kantate Nr. 2... für Sopran- und Baß-Solo, Chor und Orchester. Dauer: eine halbe Stunde. Du wirst sehen, wie gut sie sich auch dem Text nach baut (ed. Reich, *Der Weg zur neuen Musik*, Wien 1960, 71 f.).

(b) Vielfach führen insbesondere die Bestandteile Rezitativ und Arie dazu, daß der Ausdruck cantata – hauptsächlich in Deutschland und England – auch als EIN DER OPER VERGLEICHBARES STÜCK bestimmt wird (→ *Opera / Oper* I. (3)(c)). Wegweisend in diesem Kontext ist die Definition, die Neumeister gibt und die von dem Hamburger Operndichter Hunold, vom StößelL und auch von engl. Theoretikern wie Pepusch und Prelleur übernommen wird, während Mattheson die Cantaten „in eigentlicher Weise" nicht zur theatralischen Musik rechnet, sondern vielmehr dem „Kammer-Stil" zuordnet:

Neumeister, *Geistliche CANTATEN*... (loc. cit.): Soll ichs kürtzlich aussprechen, so sieht eine *Cantata* nicht anders aus, als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und *Arien* zusammen gesetzt (LXXVI);
Hunold, *Die Allerneueste Art*... (loc. cit.): Also werden nun kürtzlich die *Cantate* auf diese Art gemacht, daß man *Stylum recitativum* und *Arien* miteinander abwechselt. Mit einem Worte: Eine *Cantata* siehet aus, wie ein Stück aus einer Opera (284 f.);
Chr. Pepusch (zugeschrieben), *A Short Explication of such Foreign Words*... (London 1724), Art. *Cantata*: ...is a Piece of Vocal Musick, for one, two, three, or more Voices, and sometimes with one or more Instruments of Musick, of any Sort or Kind; composed after the Manner of Operas, consisting of Grave Parts and Airs intermixed one with another (18);
Mattheson, *Der Mus. Patriot* (Hbg 1728): Daß Cantaten ordentlicher und eigentlicher Weise keine theatralische Music sind, ist so bekannt, daß es bey einem wahren Musico wenig gelten wird, wenn hundert Einwendungen von unerfahrnen dagegen gemacht werden. Theatra brauchen bisweilen Cantaten: denn sie brauchen alles; aber deswegen sind Cantaten eben keine zur theatralischen Music gehörige Compositiones. In so ferne alles in der Welt theatralisch ist, in so fern sind es auch Cantaten. Weiter nicht. Sie gehören zum Kammer-Stil (220);
P. Prelleur, *The Modern Musick-Master or the Universal Musician* (London 1731), *A Dictionary*...: *Cantata*, a Song in an Opera Style (2 a);
Th. Dyche, *A new general Engl. Dictionary* (London 1740), Art. *Cantata*: ...a song for one or more voices, with or without instruments, composed with divers movements, and in the stile of an opera (o. S.);
Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (loc. cit.), Art. *Cantaten*: sind Vocal-Sachen, welche einem Theile aus einer Opera gleichen (77).

Der engl. Dichter und Komponist Carey siedelt den Begriff als fortschrittliche Weiterentwicklung zwischen „Ballad" und „Opera" an; auch Burney betont die Nähe zum Drama und bedauert, daß die cantata trotz bewundernswürdiger Konzerteignung und ihrer dramatischen Qualitäten so selten aufgeführt werde:

H. Carey, *Six Cantatas* (London 1732), Vorwort: I began with *Ballads* in which I had all the Success I could wish; I have now proceeded to *Cantatas*, and, if these find Favour in the eyes of the Public, it may probably embolden me to produce an Opera, which indeed is little more than a Dramatic *Cantata*, only protracted (zit. nach Boyd 1969, 86);
Ch. Burney, *A General History of Music* (loc. cit.) IV: Indeed, it is to be lamented that a species of composition so admirably calculated for concerts as the *cantata*, should now be so seldom cultivated: as it contains a little drama entire, having a beginning, a middle, and an end, in which the charms of poetry are united with those of Music, and the mind is amused while the ear is gratified (638).

Chr. Fr. D. Schubart ordnet die Cantaten der Theateratmosphäre zu, indem er auf die „Harlekinsjacke" und die „profane Miene" anspielt und ihre Aufführung in der Kirche tadelt:

Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst (geschrieben um 1784/85; posthum Wien 1806): Ich weiß nicht, welch ein Geist der Verwirrung einmahl ausgegangen seyn muß: der den Protestanten den lahmen Gedanken eingab, so genannte *Cantaten* in die Kirche zu verpflanzen. Diese Art von Stücken besteht erstlich aus einem Chore, Recitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer sieht aber nicht schon aus der Beschreibung, daß dieß eine musikalische Harlekinsjacke sey, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen sollte? *Telemann*, die *Bachs*, *Benda*, und andere Meister, haben uns zwar herrliche Stücke dieser Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künstlichen Verzerrungen des Textes, und die frechen Manieren, haben den Cantaten in der Kirche fast allen Eindruck geraubt... Keine Gemeinde interessirt sich für sie. Wird die Musik nach der Predigt gemacht..., so geht die Gemeinde davon, und läßt das Musikchor durch einander kreischen und dudeln (346 f.).

J.-J. Rousseau dagegen verortet die Oper auf dem Theater und die Cantate im Konzertsaal, wobei sich für ihn Cantate durch ein weltliches Sujet vom geistlichen des Oratoriums unterscheidet:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Cantate*: Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, sont de véritables Pièces dramatiques à plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opera, qu'en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert: de sorte que la *Cantate* est sur un sujet profane, ce qu'est l'Oratorio sur un sujet sacré (73).

(c) Seit der zweiten Hälfte des 17. Jh. fungieren die Komposita CANTATA PER/DA CAMERA UND CANTATA PER/DA CHIESA als Komplementärbegriffe, wobei in der Regel der cantata da camera eine kleinere, cantata

da chiesa eine größere Besetzung zugeordnet wird. G. G. Salvadori stellt in seiner Schrift *La poetica toscana all'uso* (Neapel 1691) cantate per camera und cantate per chiesa gegenüber. Dabei behandelt er cantata im Kontext seines Traktats nur kurz und schätzt sie, ganz im Gegensatz zu den arie, wohl auch gering. Die „cantata sagra" zeichnet sich bei ihm durch den Schluß mit einem „coro ripieno" aus:

Cap. VIII *Delle cantate per camera o per chiesa*: Queste cantate si sbrigano in quattro parole. Si tessono con due o tre recitativi, con le sue ariette, tanto in mezzo quanto in fine, o naturali o cavate, e si mandano via. Quanto più sono pochi i versi, tanto più vogliono la magnificenza. Se son buone, subitamente sono lodate, perché facilmente si comprendono; se son cattive, pensate. Dal principio al fine desiderano l'espressione, il concetto e la grandezza, per essempio: *Sovra la vita umana*. Cantata per camera. ...Nelle cantate sagre per chiesa si serba la regola stessa, se non quanto, cantandosi la cantata a solo, bisogna farvi all'ultimo un'arietta grave per coro ripieno (zit. nach: P. Fabbri, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: „La poetica toscana all'uso" di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in: *Opera & Libretto*, hg. von G. Folena, M. T. Muraro u. G. Morelli, Bd. I, Florenz 1990, 28 f.).

Im 18. Jh. erfolgt für weltliche und geistliche Kantaten im Deutschen die Zuordnung zur Kammermusik bzw. zur Kirchenmusik. Für Kantaten im kammermusikalischen Rahmen – sowohl vokal als auch instrumental – wird dabei eine kleine Besetzung festgelegt, für solche im Rahmen „feyerlicher Kirchenmusik" dagegen vielstimmige Gesänge und ein größer besetztes Instrumentarium; Werke dieser Art werden bisweilen auch als Oratorium bezeichnet (→ *Oratorium* III.; vgl. unten, I. (4)). P. Lichtenthal unterscheidet zwischen „cantate profane", die in öffentlichen Theatern und aus Anlaß von öffentlichen Festen aufgeführt werden und denen mythologische oder allegorische Soggetti zugrunde liegen, und „cantate ecclesiastiche o sacre", die in Kirchen zu geistlichen Soggetti dargeboten werden. Dabei ähneln die geistlichen Kantaten den Oratorien; allerdings verwendet Lichtenthal für einen geistlichen Text in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnung Mottetto. Bis ins 20. Jh. wird die terminologische Unterscheidung von Kammerkantate und Kirchenkantate zur Spezifizierung der Gattung genutzt:

Sulzer, *Allgemeine Theorie*... I (loc. cit.): Es giebt zweyerley Gattungen der Cantaten, kleinere, für die Cammermusik, darin weder ein vielstimmiger Gesang, noch vielstimmige Begleitung verschiedener Instrumente vorkommt; und grössere zur feyerlichen Kirchenmusik, darin Chöre, Choräle und andre vielstimmige Gesänge und eine starke Besetzung von verschiedenen Instrumenten statt hat. Diese werden insgemein *Oratoria* genennt (192 b);

KochL (loc. cit.), Art. *Cantate*: Man theilt die Cantate... in die geistliche und weltliche. Jene begreift nicht allein die gewöhnlichen Kirchenstücke, sondern auch das Oratorium, welches von größerer Ausdehnung ist, und bey welchem eine wichtige religiöse Begebenheit zum Grunde gelegt wird... Zu der weltlichen Cantate gehören insbesondere die so genannten Gelegenheits-Cantaten; eine Gattung der Kunstprodukte, die ehedem weit fleißiger, als anjetzt, bearbeitet wurde, und die seit geraumer Zeit fast gänzlich von der Operette verschlungen zu werden scheint (301);

LichtenthalD (loc. cit.), Art. *Cantata*: Significa, primo: una specie di dramma lirico, con Recitativi, Arie, Duetti, Cori, a guisa d'Opera. Si dividono: a) in *profane*, le quali al giorno d'oggi si rappresentano su i teatri pubblici, per lo più in occasione di feste pubbliche, p. e. alla venuta di un Sovrano; o s'eseguiscono senz'azione nelle sale per le Accademie ec. I soggetti ne sono in maggior parte mitologici od anco allegorici. b) In *ecclesiastiche* o *sacre*, quando il soggetto n'è sacro, per lo più in onore di qualche Santo, e s'eseguiscono allora nelle chiese, e somigliano agli Oratorj...
Secondo: un picciol poema (per lo più erotico), diviso in Recitativi ed una o due Ariette, talvolta anche un Duetto. La composizione musicale è ora fatta con accompagnamento di varj strumenti, or soltanto con quello del Pianoforte, dell'Arpa ec. Se il testo n'è sacro, si chiama in allora ordinariamente Mottetto... (I, 122 f.);

AnderschW (Bln 1829), Art. *Cantata*: Ein Singstück mit Instrumentalbegleitung, welches aus Chorälen, Chören, Rezitativen, Duetten, Terzetten, u. s. w. zusammengesetzt ist, bestimmt für den Vortrag in der Kirche sowohl wie in der Kammer. Die erste wird geistliche, die andere weltliche Kantate genannt. Eine Art grosser Kantate erhält den Namen *Oratorium* (81 f.);

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Cantate*: Die Cantate ist ein lyrischer Dialog, ein Singstück mit Instrumentalbegleitung, in welchem ein Fortgang und Wechsel von Betrachtung und Empfindungen ausgedrückt wird, und vom Tonsetzer alle verschiedenen Arten Gesangstükke, Recitative, Arien, Duette, Chöre u. s. w. abwechselnd angebracht werden können. Sie zerfällt, nach dem zum Grunde liegenden Stoff, in weltliche und geistliche (58 b);

EscudierD (Paris [5]1872), Art. *Cantate*: Sorte de petit poème lyrique qui se chante avec des accompagnements, et qui, bien que fait pour les salons, doit recevoir, du musicien, la chaleur de la musique imitative et théâtrale.
Les airs, les scènes, les chœurs d'opéras que l'on exécute dans les concerts et les réunions musicales, ont fait perdre l'usage de la cantate. On en compose cependant encore de temps en temps pour certaines fêtes solennelles (93 f.);

K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Vollständig erreicht ist die zyklische Form in der K a n t a t e... Diese ist eine Übertragung des ursprünglich dramatischen Prinzips der Monodie, des begleiteten Sologesangs, auf die Kirchen- beziehungsweise Kammermusik... Der Zweckbestimmung nach unterscheiden wir Kirchenkantate (cantata da chiesa) und Kammerkantate (cantata da camera). Die Besetzung besteht aus einer oder mehreren Solostimmen mit Begleitung (Generalbaß beziehungsweise Klavier oder Instrumentalensemble). Die Mitwirkung des Chores ist möglich, doch nicht die Regel. Im allgemeinen wird der Chor nur in Kantaten von besonders großer Ausdehnung (dramatische Kantaten und so weiter) herangezogen... Formal sind die verschiedenen Arten der Kantate nicht wesentlich voneinander verschieden (325 f.).

(3) Seit dem 18. Jh. bezeichnet cantata (per musica) – im Gegensatz zur Sprechdichtung – zugleich eine Form der DICHTUNG FÜR MUSIK. G. M. Crescimbeni beispielsweise zählt die „Cantate" zu den „maniere di

Poesia" (*L'Istoria della volgar poesia*, Venedig 1731, 299; zit. oben, I. (2)(a)). In italienischen und deutschen Lyrikdrucken dieser Zeit ist der Terminus ebenfalls verbreitet.

(a) Insbesondere in Deutschland wird das Fachwort Cantate bzw. Kantate als LITERARISCHE GATTUNG im Sinne der Poetik der Frühaufklärung verstanden. So enthalten deutsche Poetiken seit Anfang des 18. Jahrhunderts häufig Anweisungen zum Verfassen solcher Stücke, die durchaus auch als reine Lesetexte verstanden werden können:

K. Lessing, Brief an G. E. Lessing (11. 4. 1768): Ramler hat eine Kantate (*Pygmalion*) verfertigt, und sie mir kürzlich vorgelesen; ich würde sie Dir abgeschrieben haben, wenn er nicht noch einige Kleinigkeiten darin verbessern wollte (*Briefe von u. an Lessing 1743–1770*, hg. von H. Kiesel, Bd. XI/1, Ffm. 1987, 513).

In zahlreichen Sammlungen aus der Zeit der Empfindsamkeit, die vielfach aus Hamburg stammen, sind mit „Cantate" überschriebene Gedichte abgedruckt. So schließt Chr. Fr. Hunolds Publikation *Die edle Bemühung müssiger Stunden. In Galanten, verliebten, Sinn-Scherz- & satirischen Gedichten* (Hbg 1702) auch vier mit diesem Ausdruck bezeichnete Gedichte ein (vgl. Brausch 1921, 108 f.).
Außerdem wird der Ausdruck für „geistliche (Singe-)Gedichte" verwendet, die der Andacht und Erbauung dienen (vgl. unten, II. (2)):

J. Beccau, *Zulässige Verkürtzung müssiger Stunden, bestehend in allerhand geistlichen Gedichten, nebst d. Leiden Christi u. d. Hohenliede Salomones, in Kantaten...* (Hbg 1719);
J. Fr. Löwen, *Anmerkungen über d. geistliche Cantatenpoesie* (o. J.): Man pflegt ein solches Gedicht [sc. das geistliche Singegedicht] zum Unterschied anderer Arten der Dichtkunst bey uns eine *Cantate* zu nennen... Da die Cantate ein Gedicht ist; so muß sie auch alles wesentliche und alle Schönheiten eines Gedichts haben... Eine Cantate in dem Schwung einer Klopstockischen Ode, mit solchen Recht sie auch ein Meisterstück des menschlichen Witzes heissen kann, würde für die Musik mehr schlecht als schön seyn. Ueberhaupt muß in der Cantate mehr Gefühl als Scharfsinn herrschen... Man wird sich sehr irren, wenn man in der Folge dieser Anmerkungen Regeln für die Cantatenpoesie suchen will. Die Empfindung hat keine Regeln; und sie allein ist es, die die Seele dieses Gedichtes, so wie die Seele der Musik überhaupt ausmacht (ed. Hertel, *Sammlung Mus. Schriften*, Lpz. 1757, II, 144 f.).

Dabei wird Cantate von einigen Autoren explizit als funktionale Dichtung (vgl. unten, II.) gedeutet, die für eine Vertonung konzipiert ist:

J. G. Sulzer, *Allg. Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Cantate (Dichtkunst. Musik.)*: zit. unten, I. (3)(b);
vgl. J. A. Hiller, *Anweisung zum mus.-richtigen Gesange* (Lpz. 1774), 32, u. J. H. Knecht, *Kleines alphabetisches Wörterbuch* (Ulm 1795), Art. *Cantate*, 32;
J. G. Grohmann, *Kurzgefaßtes Hwb. über d. schönen Künste* I (Lpz. 1794), Art. *Cantate. (Dichtkunst.)*: Die C a n t a t e, bloß als Werk der Dichtkunst betrachtet, hat keinen eigenthümlichen Charakter, und kann nicht als eine besondere Gattung angesehen werden. Sie ist jederzeit ein lyrisches Gedicht; ihr Auszeichnendes liegt in ihrer Zweckmäßigkeit für musikalische Darstellung der in ihr enthaltenen Leidenschaften und Gefühle (220).

(b) Zur Kennzeichnung des Begriffs Cantate werden auch POETOLOGISCHE KATEGORIEN MIT IHREM SPEZIFISCHEN AFFEKTPOTENTIAL herangezogen. So versuchen nach der Mitte des 18. Jh. zahlreiche Autoren, den Begriff – wie in der Dichtkunst üblich – den drei Kategorien lyrisch, dramatisch und episch zuzuordnen. Lyrische Partien innerhalb von Oratorien und Opern werden gelegentlich als Kantaten bezeichnet (vgl. Brausch 1921, 86 u. 110), und bereits in Hunolds *Der blutige u. sterbende Jesus* (1706) finden sich „cantata" genannte Abschnitte, die Betrachtungen über das Leiden Christi enthalten und dem Ausdruck von Schmerz dienen (*cantata der Mutter Gottes*; *cantata Petri*; *cantata der Tochter Zion*).
Auch im weiteren Verlauf des 18. Jh. wird das Fachwort vielfach mit lyrischer Poesie in Verbindung gebracht. J.-J. Rousseau definiert cantate als „kleines lyrisches Gedicht", das zwar für die Kammer gemacht sei, zugleich aber auch das Feuer der Theatermusik entfalte. Wie vor ihm die ital. Musiker zu Beginn des 17. Jh., ordnet er außerdem cantate einer Solostimme zu (vgl. oben, I. (2)) und nennt als Bestandteile von cantate drei Rezitative und Airs, wobei er ausdrücklich betont, daß „cantates" inzwischen aus der Mode seien. Andere franz. Autoren wie J. O. de Meude-Monpas übernehmen die Definition Rousseaus teilweise wörtlich. Castil-Blaze führt ferner als Ursache für den schwindenden Gebrauch der so bezeichneten Werke die Airs, Szenen und Chöre der Opern an, die im Konzert anstelle von Cantaten aufgeführt werden. Noch H. Riemann und nach ihm Th. Baker sehen im lyrischen Element den entscheidenden Unterschied der Kantate zu Oratorium und Oper, wobei szenische Effekte ausdrücklich ausgeschlossen werden:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Cantate*: Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs... nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échaffaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opera (72 f.);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Cantate*: Petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnements, et qu'autrefois on exécutoit dans les concerts. La cantate n'est plus de mode (27);

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Cantate*: Les airs, les scènes, les chœurs d'opéras que l'on exécute dans les concerts et les réunions musicales ont fait perdre l'usage de la *cantate*. On en compose cependant encore de temps en temps pour certaines fêtes solennelles (I, 87);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Kantate*: ...die Kantate unterscheidet sich vom Oratorium und der Oper durch Ausschluß des epischen und dramatischen Elements; ein gänzlicher Ausschluß des letztern ist freilich nicht möglich, da auch die reinste Lyrik sich gelegentlich zu dramatischem Pathos steigert (436 b f.);
BakerD (London [1895] ²1923), Art. *Cantata*: Originally, a vocal piece, as opposite to an instrumental one, or *sonata*. But *cantata* has come, like sonata, to mean a definite form of composition, with the difference, that all earlier forms once called *cantate* must still be taken into account in defining the word *cantata*, whereas no one would now think of calling a short and simple prelude a *sonata*. – In modern usage, a cantata is a more or less extended vocal work with instrumental accompaniment, consisting of chorus and solos, recitative, duets, etc. distinguished from the oratorio and opera by the exclusion of scenic effects and the epic and dramatic element (35 b).

Ferner koppeln einige Autoren den Begriff Cantate auch an dramatische Effekte, die dann allerdings nicht an Handlung gebunden sind und die entstehen, wenn in einer vielgliedrigen Kantate in den einzelnen Arien sehr unterschiedliche Gefühle artikuliert werden:

F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Cantate*: lyrisches Gedicht in verschiedenen Sätzen, bestimmt mit Instrumentalbegleitung gesungen zu werden. Meist besteht die Cantate aus Recitativ, Arie, einem Duett, Terzett und Chören. Sie unterscheidet sich von dem Liede und der Ode durch die mehrfachen, nach Stärke und Art verschiedenen Empfindungen, daher auch Rhythmen und Versmaß verschieden sind. Jemehr die einzelnen Theile einer Cantate bestimmt geschiedene, individuelle Empfindungen vorstellen, desto mehr nimmt sie ein dramatisches Element in sich auf und der Komponist läßt jenes dramatische noch deutlicher dadurch hervortreten, daß er die verschiedenen Theile durch verschiedene Stimmen darstellt (45);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Cantata*: Singstück, Singgedicht, ein Gesangsstück, welches mit Instrumentalbegleitung vorgetragen wird und meistens aus Recitativ, Arie, Duett, Terzett und Chören besteht, überhaupt einen mehr dramatischen Charakter besitzt. Man unterscheidet geistliche und weltliche Cantaten (82).

Eberhard läßt zur Charakterisierung von Cantate gar alle drei Kategorien der Dichtkunst gelten. Die Kennzeichnung episch hält er für gerechtfertigt, wenn die poetische Handlung eine entsprechende Dauer aufweist. Schilling nennt zwar das Lyrische das „Grundwesen der Cantate", schließt aber zu ihrer Bestimmung auch das Erzählende, das Betrachtende und das dem Drama Ähnliche ein. E. Bernsdorf schließlich definiert in der Poesie die Kantate als „Mischlingsgattung":

J. A. Eberhard, *Theorie d. schönen Wiss.* (Halle 1783): Ein musikalisches Gedicht, welches aus Recitativen und Arien bestehet, ...ist eine *Cantate* oder *Singgedicht*. In demselben sind also die Grade der Empfindung und ihres Ausdrucks verschieden. Die Cantate ist entweder bloß lyrisch... oder zugleich *dramatisch*, ...oder endlich zugleich episch... Im ersten Falle wird ihr Anfang und ihr Ende durch die Hauptempfindung bestimmt, ...im letztern durch die Dauer der poetischen Handlung (268 f.);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Cantate*: Alle etwas tiefer eingehenden Darsteller sind mit Recht darin mit einander übereingekommen, daß sie das Grundwesen der Cantate in das vorherrschend Lyrische setzen, was auch von den Neuesten als unbestritten stets beibehalten worden ist. Dabei hat man freilich sogleich bemerkt, daß dieses Lyrische, als das Grundwesen der Cantate und des Oratoriums, nicht so allein für sich stehen... könne; vielmehr müsse dies mit einem Erzählenden, das jedoch kurz seyn müsse, um dem Lyrischen die Oberhand zu lassen, mit einem Betrachtenden, das mehr gefühlvoll als belehrend seyn solle, mit einem drama-ähnlichen Inhalte sich verbinden... Und so wird denn das Drama-ähnliche mit besonderer, stark vorherrschender Richtung auf das Element des Lyrischen wohl die Hauptsache bleiben, was schon der gewöhnliche Wechsel der verschiedenen Sologesänge, der Duette, Terzette, Chöre etc. andeutet (106 f.);
BernsdorfL I (Dresden 1856): *Cantata*, Kantate bedeutet ganz im Allgemeinen ein Gesungenes, Gesangstück... Die Einen sagten: die Kantate ist ein kleines Musikstück mit rührendem Inhalte u. s. w..., die Anderen meinten: die Kantate sei ein längeres, ausgeführteres Lied..., und wieder Andere fassen die Sache kürzer, und erklären die Kantate als ein Tonstück aus Recitativen, Arien und Chören zusammengesetzt, und mit Instrumenten begleitet. So stellt sie sich allerdings heutzutage für uns dar; aber ihre Wesenheit ist damit noch nicht erklärt; das wird überhaupt kaum möglich sein, denn in der Poesie ist die Kantate eine Mischlingsgattung, zusammengesetzt aus lyrischen und epischen, ja selbst dramatischen Elementen, und die Musik hat sich allen diesen genau anzuschmiegen, man kann also nicht sagen wie die Kantate im Ganzen geformt sein müsse, sondern man kann bloß von den einzelnen Theilen derselben reden, und da ergeben sich denn je nach dem Inhalt des Textes Einzelgesänge (Arien), Duette, Terzette u. s. w., Chorgesänge und Recitative (497).

Vor dem Hintergrund einer Kennzeichnung der Cantate als „lyrisch" wird, vorwiegend außerhalb Italiens, mit ihren Texten explizit der Ausdruck von Leidenschaften, Empfindungen und Gefühlen verknüpft. Dazu dienen die Arien, „voll erhabener und feuriger Gedanken", die dem Komponisten Anlaß zu „guten Einfällen" geben, außerdem der vielfach hervorgehobene, ungeregelte Wechsel der verschiedenen Versarten (vgl. oben, I. (2)(a)). Bei Sulzer wird betont, mit ihnen werde keine Handlung dargestellt, sondern vielmehr „Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften" artikuliert, die anläßlich eines „wichtigen Gegenstandes" hervortreten. Auf diese Weise steht – im Sinne der Poetik der Empfindsamkeit – eher das Einfache als das Verwickelte im Zentrum der als Cantate bezeichneten Dichtung. Auch Eschenburg, Grohmann und H. Chr. Koch lassen die im „Singstück" ausgedrückten Leidenschaften und Empfindungen aus Betrachtungen und Reflexionen hervorgehen. Im 19. Jh. schließlich erfährt die „Zwittergattung" der Kantate, weil

sie mehr Gefühle ausdrückt als Handlung, durch Jeitteles eine pejorative Bewertung. Lackowitz dagegen, der mit Cantate ebenfalls keine wirkliche oder als wirklich gedachte Handlung verbindet, betont in emphatischer Weise die Schilderung von Empfindung:

Fr. Woken, *Anleitung zur Teutschen Poesie* (Lpz. 1715): Die *Cantata* ist eine überaus schöne Art eines Gedichts, welches wegen der veränderlichen Vers-Art die *affecten* sonderlich *exprimi*ren und bewegen kan, ins besondere, wann ein geschickter *Componist* darzu kommt (68);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [4]1751), *Von Cantaten, Serenaten, u. Kirchenstücken, oder Oratorien*: Wenn man die Cantaten, als eine Art von Liedern oder Oden ansieht, ...so versteht sichs von sich selbst, daß sie nicht aus kaltsinnigem, schläfrigem und schlechtem Zeuge bestehen müssen. Sie müssen ordentlich einen gewissen Affect ausdrücken: oder, wenn ja das Recitativ eine Erzählung in sich hält; so müssen doch die Arien voll erhabener und feuriger Gedanken, prächtiger oder zärtlicher Ausdrückungen seyn: kurz, sie müssen einen solchen Inhalt haben, der dem Componisten Gelegenheit zu guten Einfällen geben wird (721);
Sulzer, *Allgemeine Theorie...* I (loc. cit.), Art. *Cantate (Dichtkunst. Musik.)*: Ein kleines für die Musik gemachtes Gedicht von rührendem Inhalt, darin in verschiedenen Versarten, Beobachtungen, Betrachtungen, Empfindungen und Leidenschaften ausgedrükt werden, welche bey Gelegenheit eines wichtigen Gegenstandes entstehen. Der Dichter richtet seine Aufmerksamkeit auf eine interessante Scene aus der Natur, aus dem menschlichen Leben, aus der Moral, Politik oder Religion. Aus Betrachtung dieses Gegenstandes entstehen in ihm wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun dem sich abändernden Zustand des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrükt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondre, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. Ein Theil kann erzählend, ein andrer lehrend, ein andrer betrachtend, und ein andrer rührend seyn. Daher können in der Cantate *Recitative, Cavaten, Arioso, Ariette*, und *Arien* zugleich vorkommen; und von diesen verschiedenen Arten kommen mehr oder weniger vor, je nachdem der Dichter sich bey einem Gegenstand mehr oder weniger aufhält. Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen...
Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen grossen Gegenstand, so muß sie nicht weitläuftig seyn... Der Dichter soll nicht alles, was sich über den Gegenstand gutes denken oder empfinden läßt; sondern nur das wichtigste, das, was den Verstand und das Herz am stärksten rühret, anbringen... Es gehört in die Cantate nichts, als was groß und stark rührend ist, und das Einfache muß dabey dem Verwikelten vorgezogen werden.
Einige machen ihre Cantaten dramatisch, dieses schikt sich gar nicht; denn die Cantate ist die Moral einer Handlung, und nicht die Handlung selbst (191 a ff.);
J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie u. Literatur d. schönen Wiss.* (Ffm. u. Lpz. 1790), Abschn. *Die Kantate*: Das *Singegedicht*, oder die *Kantate*, gehört eigentlich zur Gattung der lyrischen Poesie, und ist eine für Gesang und musikalische Begleitung bestimmte Dichtungsart, deren Inhalt leidenschaftlich, und deren äußere Form musikalisch ist (225);
Grohmann, *op. cit.*: Eine Gattung kurzen und lyrischen Gedichts, welches mit Begleitung abgesungen wird, aus mehrern abwechselnden Sätzen, als Arien, Recitativen u. d. gl. besteht, und nach seinem Inhalt sowohl für Kammer- als Kirchen-Musik eingerichtet werden kann. Im letzten Falle heißt die C a n t a t e ein *Oratorium* oder auch eine g e i s t l i c h e C a n t a t e... Aber sowohl in diesem als in jenem Fall, in welchem sie mehr umfaßt, ist sie sehr vom eigentlichen D r a m a zu unterscheiden; denn die C a n t a t e ist keine Handlung, sondern eine Darstellung der Empfindungen, welche die Betrachtung großer und wichtiger Auftritte in der Natur und im menschlichen Leben in uns rege machten (222);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cantate*: Ein lyrisches Gedicht, welches in verschiedene abwechselnde Sätze eingekleidet mit Instrumentalbegleitung gesungen wird... Die Cantate ist demnach aus eben solchen einzelnen Ganzen zusammengesetzt, wie das Drama, demohngeachtet aber von demselben wesentlich verschieden. Das Drama enthält den Ausdruck solcher Empfindungen, die sich aus H a n d l u n g e n entwickeln, die uns vor Augen gestellet werden; die Cantate hingegen drückt Empfindungen aus, die durch B e t r a c h t u n g e n über göttliche Wohlthaten, über moralische Gegenstände, über große Naturscenen, oder auch über besondere Veranlassungen in dem menschlichen Leben, entstehen (300);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Cantate*: ...ist ein Singstück mit Instrumentalbegleitung, bey welchem ein lyrisches Gedicht zum Grunde liegt, in welchem die ausgedrückten Empfindungen aus der Betrachtung des Gegenstandes hervorgehen, über welchen sich die Cantate verbreitet. Sie wird nach Beschaffenheit dieses Gegenstandes eingetheilt in die g e i s t l i c h e und in die w e l t l i c h e Cantate. Zu jener gehören die gewöhnlichen Kirchenstücke und das Oratorium; zu dieser hingegen die sogenannten Gelegenheits-Cantaten (72);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* I (Wien [1835] [2]1839), Art. *Cantate*: ...ein Gedicht für Gesang und Instrumentalbegleitung, theils rein lyrisch, eine Art einfacher, singbarer Monolog, theils in sofern es auf eine bestimmte Handlung oder Situation basirt, zusammengesetzt ist, auch dramatisch; doch unterscheidet sich die Cantate vom Drama wesentlich dadurch, daß sie mehr streben muß, Ausdruck des Gefühls zu seyn, während dieses mehr Handlungen darstellt. Der Inhalt der Cantate kann, wie jeder poetische Stoff, aus der Natur, Moral, Geschichte und Religion entnommen seyn; daher es weltliche und geistliche Cantaten gibt... Da der Zweck der Cantate bloß Gefühlsschilderung ist, darf ihr Umfang nicht zu weitläufig seyn, sondern möglichst concentrirt; meist besteht sie aus Recitativ, Arie, einem Duett, Terzett und Chören... Die Cantate unterscheidet sich vom Oratorium durch mindere Ausdehnung, so wie dadurch, daß sie gewöhnlich nur aus einer Abtheilung besteht. Sie unterscheidet sich von einer großen Opernscene oder einem Theile einer musikalischen Messe dadurch, daß sie für sich allein besteht. Man nennt auch Cantaten jene musikalischen Gelegenheitsstücke, welche bei feierlichen Anlässen aufgeführt werden... Im Ganzen nimmt der Antheil des Publikums an den Cantaten sehr ab, und schwerlich dürften jetzt mehr so viele geschrieben werden, als schon geschrieben wurden. Sie sind eine eigentliche Zwittergattung, und eben weil sie mehr Ge-

fühle ausdrücken, als Handlung darstellen, verliert oft das Publikum die Geduld, sie aufmerksam anzuhören (I, 126 f.);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Cantate*: Alle Arten der Cantate haben, neben dem dass sämmtliche von Instrumenten begleitet werden, Dichtungen lyrischen Inhaltes mit einander gemein. ...die Empfindungen und deren Ausdruck im wirklichen musikalischen Drama wurzeln stets in wirklichen, oder als wirklich gedachten Handlungen – gleichviel ob diese auf der Bühne (Oper) oder nur singend (Oratorium) dargestellt werden – und sind stets durch das Wesen einer bestimmten handelnden oder leidenden Person bedingt. Die Cantate hingegen drückt nur Empfindungen aus, die entweder durch Schilderungen von Handlungen anderer, oder durch grosse Ereignisse, Heldenthaten, Naturschauspiele selbst, oder durch Betrachtungen über die göttliche Herrlichkeit, sittliche Gegenstände und andere Dinge von Gehalt veranlasst werden. Die Cantatendichtung entnimmt ihre Stoffe allen Gebieten und Zeiten, sowohl überirdischen als irdischen, der christlichen Religion oder der heidnischen Götterlehre, der Heldensage und anderen geschichtlich hervorragenden Begebenheiten, und ebensogut der entferntesten Vergangenheit als der Gegenwart. Das Verherrlichen bedeutender Ereignisse oder Personen ist ihre wesentlichste Aufgabe; und auch nur Vorstellungen von bedeutenden Dingen sind im Stande, Gefühl und Phantasie in solchen Schwung zu setzen, dass sie zur dramatisirenden Ausdrucksweise sich veranlasst sehen (135);
W. Lackowitz, Art. *Cantate*, in: Mendel/ReißmannL II (Bln 1872): Hier sei im Allgemeinen nur darauf aufmerksam gemacht, dass alle Arten von Cantaten bei noch so ausgesprochen dramatisirendem Anfluge den vorwiegend lyrischen Inhalt der Dichtung mit einander gemein haben und sich dadurch von den eigentlichen dramatischen Musikgattungen wesentlich unterscheiden. Diese setzen die wirkliche oder als wirklich gedachte Handlung voraus, bestimmte Personen sind die Träger der Empfindung, sie mögen singend und wirklich handelnd in einer Scene auftreten, wie in der Oper, oder sie mögen nur singend sich aussprechen, wie im Oratorium. Die Cantate weiss davon Nichts; ihr Inhalt mag sich dem dramatisirenden Style zuneigen, immer ist ihr Grundzug stets nur die Schilderung der Empfindung, welche die Handlung anderer Personen – oder Naturschauspiele, grossartige Begebenheiten, Heldenthaten – oder auch die Herrlichkeit Gottes und andere gewichtige Gegenstände sittlichen Gehaltes hervorgerufen haben (295).

Insbesondere J. G. Herder, der zur Einweihung der Katharinenkirche auf Bickern eine Kantate mit dem Titel *Die Ausgießung d. Geistes. Eine Pfingstkantate* (1766) verfaßt hat, spricht der „glücklichen Kantate" einen hohen Rang unter den Dichtarten zu, zumal die aus Stücken zusammengesetzte Kantate, die „Empfindungen und Gespräche des Herzens" auszudrükken vermag, in hohem Maße poetisches Genie erfordere:

Vorläufige Abh., die d. Gesichtspunkt dazu bestimmet (1766): Die Kantate ist so sehr in dem Innersten der Poesie und unserer Empfindung gegründet, daß ich eine glückliche Kantate unter den übrigen Dichtarten gleich nach dem Heldengedicht und dem Drama sezze. Wenn in den Recitativen eine Begebenheit mit allen Farben der Dicht- und Tonkunst gemalt wird; wenn die Arie es erreicht, Empfindungen und Gespräche des Herzens in aller Stärke auszudrücken; wenn Chöre und Choräle diese Empfindung der Brust darauf zu einem vollen Bekänntniß des Mundes erheben können: so wird, wie ich glaube, das Ganze einer Kantate, wo alle diese Stücke nach Symmetrie und Eurythmie zusammengesezt sind, doch gewiß ein Poetisches Genie fodern, das mehr als Verse machen und Reime zälen kann; das so wohl den Pinsel des Malers, als die Sprache der Empfindung; so gut den Wohlklang der Dichtkunst, als der Musik in seiner Gewalt haben muß (*Sämtliche Werke* I, hg. von B. Suphan, Bln 1877, 59).

Auch noch im 19. Jh. werden die verschiedenen Stücke der Kantate als Spiegelbild eines wechselnden Gemütszustands und als „Verlauf eines reichen inneren Lebens" gedeutet:

M. Carriere, *Aesthetik, d. Idee d. Schönen u. ihre Verwirklichung durch Natur, Geist u. Kunst* (Lpz. [1859] 1873): In der Verknüpfung von Liedern und Rezitativen, Arien und Chören läßt sich nun der wechselnde Zustand des Gemüts während einer Begebenheit darstellen, es läßt sich die Stimmung schildern, welcher eine That entspringt, diese selbst berichten, ihre Rückwirkung auf die Seele, ihren Eindruck auf die Welt und ihre Bedeutung für dieselbe entwickeln, und so der Verlauf eines reichen inneren Lebens aussprechen. Der Name Cantate scheint mir der passendste für solche Vereinigung lyrischer Poesie mit der Musik (II, 433 f.).

(4) Kennzeichnend für die Begriffsgeschichte von Kantate seit dem 18. Jh. ist eine Vielfalt bisweilen widersprüchlicher Definitionen mit unscharfer Abgrenzung zu anderen Gattungen. Spätestens seit Anfang des 19. Jh. wird die terminologische Unschärfe und Beliebigkeit des Ausdrucks bei den Theoretikern reflektiert. So verweisen Weber und F. S. Gaßner angesichts definitorischer Ungenauigkeiten auf die vokabulare Grundbedeutung von „Gesangsstück", während Schilling und Lackowitz das „schwankende Wesen der Cantate" und den „ausserordentlich dehnbaren Begriff" ansprechen. E. Bernsdorf wiederum hebt die vielfach widersprüchlichen Definitionsversuche hervor, wenn das Fachwort beispielsweise einerseits als „kleines Musikstück", andererseits als „längeres, ausgeführteres Lied" bestimmt werde:

G. Weber, Art. *Cantate, Cantatille, Cantatina*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* XV, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1826): In der Musik wird der Name Cantate zur Bezeichnung eines jeden für sich allein bestehenden, etwas ausgeführteren Gesangstückes gebraucht, sofern ihm nicht sonst ein näher bezeichnender Name zukomt. Schon diese Begriffsbestimmung, welche sich durchaus nicht schärfer und genauer geben läßt, zeigt, daß der Begriff an sich selbst nicht harscharf bestimt ist. – Wir nennen die Cantate ein a u s g e f ü h r t e r e s Gesangstück, weil es sich durch eine ziemliche Ausführung von bloßen Liedern oder anderen kürzeren Gesängen unterscheidet; und, wenn gleich nicht die Ausdehnung eines Oratoriums erreichend, doch gewöhnlich aus mehren Sätzen, zuweilen auch untermischten Recitativen,

Chören, Arien oder Arietten, Duetten u. s. w., auch instrumentalen Zwischenspielen u. dgl. besteht. Wir nennen ferner die Cantate ein f ü r s i c h a l l e i n b e s t e h e n d e s Tonstück, weil es sich nur dadurch von anderen ähnlichen Musikstücken unterscheidet, welche im Zusammenhange eines größeren Tonwerkes als Theile desselben vorkommen... Wir sagten ferner, der Name Cantate diene nur zur Bezeichnung solcher Tonstücke, w e l c h e k e i n e n a n d e r e n specieller bezeichnenden N a m e n h a b e n, wie z. B. Motette, *Te Deum, Veni sancte spiritus* u. dgl. (104 b f.);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Cantate*: So sieht man denn in der That den meisten Schriftstellern die Noth an, die sie drückte, wenn sie dem schwankenden Wesen der Cantate eine feste Unterlage zu geben sich bemüheten (106);

GaßnerL (Stuttgart 1849), Art. *Cantate*: Gesangstück, ist ein so unbestimmter Allgemeinausdruck, daß sich aus ihm selbst wenig oder gar nichts bestimmen läßt, was die Gattung von andern Gesangstücken klar unterscheidet. Die Erklärungen dieser Gesangstücke sind daher auch wirklich so verschieden ausgefallen, daß sie sich nicht selten geradezu widersprechen (177 b);

BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Cantata*: ...als eigentlicher Kunstgattung sind ihr ganz genaue Bestimmungen und Grenzen nicht zuzuweisen, und man hat ihr Wesen je nach Zeit, Ort und Gelegenheit auf's Verschiedenartigste, oft Widersprechendste erklärt. Die Einen sagten: die Kantate ist ein kleines Musikstück mit rührendem Inhalte u. s. w..., die Anderen meinten: die Kantate sei ein längeres, ausgeführteres Lied..., und wieder Andere fassen die Sache kürzer, und erklären die Kantate als ein Tonstück aus Recitativen, Arien und Chören zusammengesetzt, und mit Instrumenten begleitet (497);

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Cantate*: ...der Allgemeinbegriff dieser Formgattung [wird] etwas schwierig zu bestimmen... Beziehentlich auf die verschiedenen Entwikkelungsstadien findet man sie bei dem einen Schriftsteller als ein kleines einstimmiges lyrisches, bei einem anderen als ein langes dramatisirendes, und bei einem dritten als ein mit dem Oratorium fast identisches Tonwerk erklärt; bald erscheint sie als ein vom Liede oder der Ode nicht viel sich unterscheidendes Tonstück, bald und vorzugsweise als lyrisch in dramatischer Form, mit oder ohne Beimischung epischer Elemente; rein einstimmig ebensogut wie mehr- und vielstimmig, desgleichen einsätzig oder von odenartig wechselnder Bewegung; meist aber für eine und mehrere Stimmen abwechselnd und in mehrere Sätze von verschiedener Art (Chöre, Arien, Duette, Recitative) getheilt (135);

W. Lackowitz, Art. *Cantate*, in: Mendel/ReißmannL II (Bln 1872): ...bezeichnet also ein S i n g s t ü c k, ein S i n g g e d i c h t. In dieser Bedeutung hat das Wort einen so ausserordentlich dehnbaren Begriff, dass es schwierig, ja fast unmöglich ist, eine treffende, kurz gefasste Erklärung desselben zu geben. Nach dem heutigen Sprachgebrauche versteht man unter Cantate ein mehrsätziges, aus Recitativen, Arien und Chören bestehendes und vom Orchester begleitetes Musikwerk... Jedenfalls ist die Bezeichnung „*Cantata*" so verschiedenartig angewendet worden... Es wird... ein ausführlicherer historischer Ueberblick über die Entwickelung dessen, was man in verschiedenen Zeitabschnitten mit dem Namen Cantate bezeichnet hat, am ehesten geeignet sein, wenn auch nicht eine Definition zu finden, denn das dürfte schlechterdings unmöglich sein, so doch den verwickelten Begriff klären zu helfen (295).

Außerdem wird cantata seit dem 18. Jh. mit konkurrierenden Alternativbegriffen wie Oratorium bzw. Oratorio (→ *Oratorium* III.) oder Serenade bzw. Serenate (→ *Serenata* II. (2)(a)) in Verbindung gebracht, wobei die Gattungen nicht deutlich voneinander abgegrenzt werden.
Gottsched beispielsweise sieht zwischen Cantaten und Oratorien eine vage Verbindung durch die beiden gemeinsamen Formen Arie und Rezitativ, während Eberhard das ital. oratorio mit der dtsch. Übersetzung „geistliche Cantate" widergibt. J. D. Andersch definiert Oratorium als „eine Art grosser Kantate", während J. A. Chr. Burkhard Oratorium für Stücke verwendet wissen will, die „bey den Protestanten für die Kirche bestimmt" sind. Stöhr schließlich nennt Kantate ein „Oratorium in kleineren Dimensionen". Somit lassen die gegebenen Belege lediglich auf eine vage Nähe zum Oratorium schließen:

J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [4]1751), *Von Cantaten, Serenaten, u. Kirchenstücken, oder Oratorien*: Die Kirchenstücke, welche man insgemein Oratorien, das ist Bethstücke nennet, pflegen auch den Cantaten darinn ähnlich zu seyn, daß sie Arien und Recitative enthalten (728);

ders., *Handlexicon...* (Lpz. 1760), Art. *Cantate*: Wenn sie [sc. die Cantaten] nun... 6. 7. oder mehr Arien bekommen, heißen sie auch wohl *Serenaten*, oder gar ein *Drama*; welches mit verkleideten Personen aufgeführet werden könnte (329);

J. A. Eberhard, *Theorie d. schönen Wiss.* (Halle 1783), *Cantate. Singgedicht*: Die geistliche Cantate, die einzige die noch in Italien üblich ist, wird daselbst *Oratorio* genannt (269);

AnderschW (Bln 1829), Art. *Cantata*: zit. oben, I. (2)(c);

BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Kantate*: Die Musik zu einem aus mehrern Singstücken, als Arien, Duetten, Recitativen, Chören, Chorälen etc. bestehenden Tonstücke, welches theils für die Kammer, theils bey den Protestanten für die Kirche bestimmt ist, dann eigentlich *Oratorium* genannt wird und oft auch d r a m a t i s c h eingerichtet ist. Da die geistliche Kantate etwas ganz Anderes ist, als die weltliche, für die Kammer bestimmte, welche nicht so erhaben und feyerlich zu seyn braucht, oder als die Oper, deren ähnliche Singstücke eine ganz andere Bestimmung haben: so muß sie sich auch im Satze von beyden unterscheiden und ganz anders müssen die Arien etc. der Kantate als die der Oper und wieder anders die der geistlichen als die der weltlichen beschaffen seyn (154);

R. Stöhr, *Formenlehre d. Musik* (Halle 1933): Die *Kantate...* läßt sich am einfachsten als ein Oratorium in kleineren Dimensionen definieren. Wie dieses kann auch die Kantate geistlichen oder weltlichen Inhalts sein (317).

Umstritten ist auch die Abgrenzung zum Begriff der Serenade. Hier werden als Unterscheidungskriterien Fragen der Besetzung und die Lokalitäten der Aufführung genannt. So rechnet Mattheson zwar Stücke für Sologesang und Generalbaß zu den Cantaten, Werke für mehrere Stimmen und Instrumente aber

zu den Serenaden (zit. oben, I. (2)). Gottsched dagegen bezeichnet eine „öffentlich oder in freyer Luft" aufgeführte Cantate als „Serenata", wobei er, je nach Besetzung, von „Duetto" oder „Trio" spricht:

Gottsched, *Versuch*... (loc. cit.).: Wenn eine Cantate des Abends, öffentlich oder in freyer Luft aufgeführet wird: so nennet man sie eine *Serenata*, von dem wälschen Worte *Serena*, welches einen schönen Abend bedeutet. Insgemein aber fällt sie dann etwas länger, und hat verschiedene Stimmen, die sie absingen. Redet ein Paar mit einander, so nennen es die Musici ein *Duetto*; kommen drey Personen in der Poesie, und folglich im Gesange drey Stimmen vor, so nennet man es ein *Trio*. Redeten aber noch mehrere mit einander, so, daß es auch desto länger würde, so müßte es ein *Drama* heißen, und könnte zu fürstlichen Tafel- und Abendmusiken, imgleichen bey großen musikalischen Concerten gebraucht werden. Denn auch hier muß man merken, daß es epische und dramatische Cantaten, Serenaten, oder wie man nennen will, geben könne (727 f.).

(5) Von cantata werden seit dem 17. Jh. außerdem Verkleinerungsformen wie cantatina, cantatille und cantatilla abgeleitet für KNAPPERE UND ZUGLEICH ANSPRUCHSLOSE ERSCHEINUNGSFORMEN. G. Carissimi bezeichnet Mitte des 17. Jh. in einem undatierten Brief ein Vokalwerk, das er an einen Patron schickt, als cantatina (zit. bei Rose 1973, 661; vgl. oben, Vorspann). J.-J. Rousseau und in dtsch. Übersetzung Grohmann benennen mit cantatille Cantaten mit zwei oder drei rezitativisch verbundenen Arien. Für H. Chr. Koch indiziert cantatille insbesondere die Kürze der Arien, während Weber die Verkleinerungen cantatilla und cantatina verzeichnet:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Cantatille*: Diminutif de *Cantate* n'est en effet qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni passions ni tableaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentillesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de vers, & pour les Musiciens sans génie (73);
J. G. Grohmann, *Kurzgefaßtes Hwb. über d. schönen Künste* I (Lpz. 1794), Art. *Cantatille. (Musik.)*: Ist eine sehr kurze Cantate, deren Inhalt in zwei bis drei Arien, gewöhnlich nach Art der Rondeau's, oder ähnlicher Stükke mit Instrumental-Begleitung vorgetragen wird. Eine Cantatille ist eigentlich weder einer vollkommenen Entwickelung, noch eines vollendeten Gemähldes dieser oder jener Leidenschaft fähig, und folglich auch nicht das Ziel großer Künstler (222);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cantatille*: Ein kurzes lyrisches Gedicht, welches in die Form verschiedener Singsätze eingekleidet, und mit Instrumentalmusik begleitet wird. Die Cantatille unterscheidet sich von der Cantate nicht sowohl durch ihren kleinern Umfang, sondern hauptsächlich dadurch, daß in derselben die Arien in kürzern und weniger ausgeführten Formen erscheinen, als in der eigentlichen Cantate (301);
G. Weber, Art. *Cantate, Cantatille, Cantatina*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* XV, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1826): Die Verkleinerungsnamen *Cantatilla* oder *Cantatina* bezeichnen... kürzere Cantaten, von geringerem Umfang und Gewicht (105 a).

II. Seit dem 17. Jh. wird cantata im Italienischen zunehmend auch als musikalisches Gelegenheitswerk aufgefaßt. Diese Tendenz setzt sich außerhalb Italiens ebenfalls durch. Besonders im deutschsprachigen Raum gehören zum Inhalt des Begriffs vielfach FUNKTIONALE BESTIMMUNGEN. Dabei bilden sich, angepaßt an die jeweilige Funktion, unterschiedliche Traditionen der Kantatenkomposition heraus.

(1) Als offenes Ensemble, das aus Vokal- und Instrumentalmusik verschiedener Gestalt bestehen kann und Texte vielfältiger Provenienz verarbeitet, wird cantata zunächst im Ital. zum Inbegriff mehrgliedriger vokaler GELEGENHEITS- UND GEBRAUCHSMUSIK, die für ganz bestimmte – weltliche oder geistliche – Zwecke und Anlässe, in der Regel in einem Auftrag, zusammengestellt und aufgeführt wird. So berichtet Cl. Monteverdi in einem Brief an Vincenzo Gonzaga (21. 4. 1618) von einer cantata, die auf dem Staatsschiff des Dogen von Venedig am Himmelsfahrtstag anläßlich der Feier der Hochzeit Venedigs mit dem Meer gesungen wurde:

...non so se di qua dalla Sensa potrò far quanto Vostra Signoria Illustrissima mi comanda e quanto bramo, essendo che giobbia ventura, che sarà il giorno di Santa Croce, si esponerà il Santissimo Sangue e mi converà essere preparato d'una messa concertata e mottetti per tutto il giorno, ...dopo poi mi converrà mettere al'ordine una certa cantata in lode di Sua Serenità, qual sistilla cantarsi ogni anno in bucintoro, mentre va con tutta la Signoria a sposare il mare nel giorno della Sensa... (ed. Lax, Florenz 1994, 64 f.).

Mit der Übernahme italienischer Kompositionspraktiken gelangt die Kantate im 18. Jh. auch in die Länder nördlich der Alpen, wo sich ebenfalls, insbesondere im deutschsprachigen Raum, das Verständnis von cantata bzw. Kantate als Gelegenheitskomposition durchsetzt. So hat beispielsweise C. F. Weichmann zu einem vom Rat der Stadt Hamburg gefeierten Festmahl die Kantate *Hamburgs Glückseligkeit* (*Poesie d. Niedersachsen*, Hbg 1721–38, III, 53) gedichtet, und zum feierlichen Anlaß der Grundsteinlegung wird in Herrnhaag ebenfalls ein als Kantate bezeichnetes Werk aufgeführt:

Ber. über d. Grundsteinlegung zum ledigen Brüderhaus auf Herrnhaag (1739): Darauf wurde in Bruder Brandmüllers Hause... ein lediges Brüder-Liebesmahl gegen Abend gehalten... Ein jeder von den Brüdern hatte einen Teller auf'm Schoß, und saßen auf Bänken rund herum um den ganzen Saal in zwei Reihen hintereinander... Hierauf ward folgende Kantate gesungen... Sonst wurde die Kantate hin und wieder erläutert und dieses Liebesmahl in vielem Segen beschlossen (zit. nach: H.-W. Erbe, *Die Herrnhaag-Kantate von 1739. Ihre Gesch. u. ihr Komponist Philipp Heinrich Molther*, Hbg 1982, 20 f.).

J. Chr. Gottsched weist im Kontext der Kantatendichtungen auf den im Wortsinn ephemeren Charakter der so bezeichneten Werke hin, die „unseren Componisten zu nichts gedienet" haben:

Versuch einer Critischen Dichtkunst (Lpz. ⁴1751): Anstatt meiner Exempel [sc. an Kantatendichtungen] hätte ich gern aus unsern alten Dichtern welche hergesetzet. Allein in dem vorigen Jahrhunderte, hat man von dieser Art beynahe nichts gewußt; weil Dichter und Poeten sich an Oden begnüget haben. In dem itzigen Jahrhunderte hat man zwar Kantaten genug gemacht und gedrucket, aber fast immer auf besondere Personen und Gelegenheiten, die unseren Componisten zu nichts gedienet haben; außer was etwa geistliche Kirchenstücke gewesen sind (475).

Über die unterschiedlichen festlichen Anlässe der Entstehung und Aufführung der Gelegenheitsstücke geben Komposita wie „Festcantate", „Einweihungscantate", „Frühlingscantate", „Jubelcantate", „Friedenscantate", „Empfangscantate" oder „Passionskantate" Auskunft:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Cantate*: Les airs, les scènes, les chœurs d'opéras que l'on exécute dans les concerts et les réunions musicales ont fait perdre l'usage de la *cantate*. On en compose cependant encore de temps en temps pour certaines fêtes solennelles (I, 87; vgl. oben, I. (3)(b));
G. Weber, Art. *Cantate*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* XV, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1826): Insbesondere wird der Name Cantate häufig für G e l e g e n h e i t s s t ü c k e gebraucht, als: Festcantaten, Einweihungscantaten, auch Frühlingscantaten, Jubelcantaten, Friedenscantaten, Empfangscantaten u. dgl. (105 a);
BurkhardL (Ulm 1832), Art. *Kantate*: Kantaten, welche zu Feyerlichkeiten hoher Personen oder festlicher Ereignisse gemacht werden, heißen G e l e g e n h e i t s k a n t a t e n, so wie die in der Fastenzeit aufgeführten P a s s i o n s k a n t a t e n (154).

Nach dem Zweiten Weltkrieg begegnet man unter der Bezeichnung Kantate einer Fülle von musikalischen Gelegenheitsarbeiten, die größtenteils allenfalls ihrer intendierten Funktion, keinesfalls jedoch einem vertretbaren Kunstanspruch genügen:

W. Stockmeier, *Mus. Formprinzipien* (Köln 1967): Die Gegenwart kennt eine beängstigende Fülle von Kantaten, die als sogenannte „Gebrauchsmusik" für schulische und kirchliche Zwecke entstanden sind. Von diesen Produkten führt kein Weg zu den großen Leistungen unserer Zeit auf diesem Gebiet, etwa zu den Kantaten von Webern (210).

(2) Insbesondere mit der deutschen „Geistlichen Kantate" bzw. der „Kirchenkantate" (vgl. oben, I. (2)(c)), wie sie ihren Höhepunkt im Werk J. S. Bachs findet, ist der Begriff seit dem frühen 18. Jh. explizit in bis in die Gegenwart reichende SAKRALE TRADITIONEN eingebunden. In den Titeln von Sammlungen geistlicher Texte und mus. Werke wird (geistliche) Cantata/Cantate bzw. Kantate zu Beginn des 18. Jh. vielfach mit Kirchenmusik konnotiert und steht in einem geistlichen Kontext:

E. Neumeister, *Geistliche Kantaten statt einer Kirchen-Musik* (Hbg ²1704);
J. Chr. Schieferdecker, *Christus Im Munde u. Hertzen Davidisch-Gesinnter Christen, Das ist: Geistliche Cantaten...* (Weissenfels 1713);
S. Franck, *Evangelisches Andachts-Opffer... in geistlichen Cantaten, welche auf d. ordentliche Sonn-Festtage in d. ...Hof Kapelle zur Wilhelmsburg... 1715 zu musicieren* (Weimar 1715);
G. Blümeln, *Geistliche Cantaten auf alle Sonn- u. Fest-Tage Zur Ehre Gottes u. seiner Gemeine heilsamen Erbauung* (Budißin 1718);
S. Franck, *Epistolisches Andachts-Opffer, In Geistlichen Cantaten Uber Die Sonn- u. Fest-Tages Episteln durch das gantze Jahr angezündet* (Weimar u. Jena 1718);
J. G. Seebach, *Sonn- & Festtägliche Cantaten zur Kirch-Musik in d. Schloss-Kapelle zu Hildburghausen* (1718 u. 1719);
J. J. Rambach, *Geistliche Poesien, Davon Der erste Theil Zwey und siebenzig* CANTATEN *über alle Sonn- und Fest-Tags-Evangelia...* (Halle 1720);
B. Neukirch, *Andachts-Übung zur Kirchen-Musik. In Kantaten, Oden u. Arien* (1721);
J. F. von Holten, *Das angenehme u. hertz-erquickende Jesus-bild, oder Geistreiche Cantaten über alle Sonn-& Festtags Evangelia* (Lübeck 1725);
G. Ph. Telemann, *Harmonischer Gottes-Dienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche* (Hbg 1725/26);
Chr. Wahrmuth, *Die Gott ergebene Seele in geistlichen Kantaten, statt einer Kirchen-Musik auf alle Sonn- & Fest-Tage durchs ganze Jahr* (Weissenfels 1730);
B. Schmolck, *Das Saiten-Spiel des Hertzens, Am Tage des Herrn, Oder Sonn- u. Fest-Tägliche* Cantaten, *nebst einigen andern Liedern* (Breslau u. Liegnitz 1731);
Anon., *Texte zur Kirchen*-MUSIC, *bestehend in* CANTATEN, *welche auf die Sonn- u. Fest-Tags Episteln eingerichtet* (Darmstadt o. J.);
B. H. Brockes, *Harmonische Himmels-Lust im Irdischen, oder auserlesene, theils neue, theils aus dem Irdischen Vergnügen genommene, und nach den 4 Jahres-Zeiten eingerichtete Mus. Gedichte u. Cantaten* (Hbg 1741).

Im deutschsprachigen Raum hat wohl erstmals Neumeister das Fachwort Kantate explizit mit einer primär geistlichen bzw. kirchlichen Funktion verknüpft. Zahlreiche Dichter folgen ihm darin. Auch bei Sulzer wird der „öffentliche Gottesdienst" als vornehmster Gebrauch der Cantaten genannt. Die wichtigste Funktion der Kirchenkantate sei die „Erbauung" der Gemeinde. Im Laufe des 18. Jh. bildet sich bei den geistlichen Kantaten eine Festlegung ihrer Hauptbestandteile (Chöre, Choräle, Rezitative und Arien) heraus. Nach Meinung zahlreicher Autoren findet die mit Kantate bezeichnete Gattung ihren Höhepunkt im Werk J. S. Bachs:

Neumeister, *Fünfffache Kirchen-Andachten, bestehend in theils eintzeln, theils niemahls gedruckten Arien, Cantaten u. Oden, auf alle Sonn- & Fest-Tage d. gantzen Jahres*, hg. von G. Tilgner (Lpz. 1716), *Vorrede*: ...dass er [Neumeister] der Erste unter uns Teutschen gewesen, der die Kirchen-Musik durch Einführung der Geistlichen Kantaten in besseren Stand gebracht und in den jetzigen Flor versetzt hat (zit. nach Brausch 1921, 66);
Chr. Fr. Hunold [Menantes], *Die Allerneueste Art, zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1722), *Vorrede*:

...und wende mich zu dem Herrn... Erdmann Neumeister, dessen geistlicher *Cantaten* wir oben bereits erwehnet. Ich will sie nicht rühmen, sondern solche zu lesen, oder sie in denen vielen Kirchen, wo man sie mit der *Music* eingeführet, zu hören bitten, so werden Seuffzer, oder eine innerliche Tugendhaffte Bewegung ihre besten Lob-Reden seyn. Was die *Poesie* anbelangt, so ist solche desto schöner, weil sie der Schrifft gemäß, und von keinen hochtrabenden Menschlichen Gedancken ist. Will man sagen, weil sie so natürlich geistlich, so habe er nur in wohlfliessende Reime gebracht, was in der Schrifft in ungebundener Rede stünde? O nein, man siehet die Züge und Gänge seiner edlen *Genie* und *Poesie* gar wohl, und ist desto vortrefflicher, daß er sie durch den H. Geist aus seinem Geiste genommen (f. b 6 f.);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Cantate (Dichtkunst. Musik.)*: Der vornehmste Gebrauch der Cantaten ist bey dem öffentlichen Gottesdienst, an feyerlichen Tagen. Der Dichter nimmt die Begebenheit, deren Andenken feyerlich begangen wird, zu seinem Gegenstand... Es muß nichts vorkommen, was blos zur Belustigung diente, sondern alles muß auf Erbauung übereinstimmen (191 b);

J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung u. Verdeutschung d. unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* I (Braunschweig 1801): Art. *Cantate*: ein aus Recitativen, Arien, Chören und Chorälen bestehendes Singestück zum Kirchengebrauche (207 a);

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Cantate*: nennt man ein Singstück mit Instrumentalbegleitung, das aus Recitative, Arien, Duetten, Terzetten, Chören, Chorälen u. s. w. zusammengesetzt werden kann, jenachdem das zum Grunde liegende lyrische Gedicht den musikalischen Sätzen angemessen ist. Die, welche einen geistlichen Stoff haben werden g e i s t l i c h e C a n t a t e n, hingegen diejenigen, deren vornehmster Gegenstand nicht aus der Religion genommen ist, w e l t l i c h e C a n t a t e n genannt. – Es giebt kleinere und größere Cantaten, deren vorzügliche Eigenschaft die strenge Schreibart ist; die größern werden auch O r a t o r i e n genannt... (I, 44; Ergänzung in d. Ausg. ²1833: „aber fälschlich, denn bei dem Stücke, das den Namen Cantate trägt, wird der Stoff nicht auf eine d r a m a t i s c h e Weise vorgetragen, als es beim Oratorium der Fall ist", I, 75 f.);

St. Krehl, *Mus. Formenlehre* II (Bln u. Lpz. ²1920): Die Kantate (cantata bezeichnet ursprünglich nur im allgemeinen ein Vokalstück im Gegensatz zur sonata, dem Instrumentalstück) kann kirchlich oder weltlich sein. Auf jeden Fall soll das dramatische Element aus ihr ausgeschlossen bleiben; nur eine Empfindung wird in ihr, wenn auch in verschiedenartiger Weise, zum Ausdruck gebracht. J. S. Bach, der unübertroffene Meister der Kirchenkantate, erreicht diesen Zweck dadurch, daß er den Choral den Mittelpunkt der Kantate bilden läßt und alle Vokal- wie Instrumentalnummern dem Choral anpaßt (155 f.);

RiemannL, hg. von A. Einstein (Bln ¹⁰1922), Art. *Kantate*: Heute verstehen wir unter Kantate ein aus Sologesängen, Duetten usw. und Chorsätzen bestehendes größeres lyrisches Vokalwerk mit Instrumentalbegleitung... Am klarsten und zweifellosesten ist die Kunstform auf dem Gebiet der Kirchenmusik ausgebildet... (610 b);

J. Chr. A. Heyse, *Fremdwörterbuch* (Hannover 1922), Art. *Kantate*: ein Singgedicht, welches aus Arien, Rezitativen, Chören und Chorälen besteht und zum Kirchengebrauche bestimmt ist (410 b);

H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart 1924): Sie [sc. Cantata] war zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Bezeichnung für mehrteilige Sologesänge im damals aufkommenden monodischen Stil und repräsentiert sich als musikalisch-dramatische Darstellung o h n e S z e n e r i e, aus Arien und Rezitativen bestehend („weltliche Kantate", auch „Kammerkantate" genannt). Die im Gegensatz dazu stehende „geistliche Kantate", wie wir sie in größter Vollendung bei J. S. B a c h finden, ist eine Festtagsmusik größeren Stiles, wobei dem C h o r a l eine bedeutende Aufgabe zufällt. Chöre wechseln mit solistischen Rezitativen, Arien und Duetten ab. Im Gegensatz zur M o t e t t e, die im mehrstimmigen a c a p p e l l a - S t i l geschrieben ist, wird die K a n t a t e i m m e r i n s t r u m e n t a l b e g l e i t e t, meist von Orchester oder Orgel (226);

H. J. Moser, *Musiklexikon* (Bln 1935), Art. *Kantate*: In Bachs erhaltenen 200 kirchlichen Kantaten (oft „Concerto") und rund 20 weltlichen (gern *dramma per musica*) gipfelt die Gattung... (383 b f.).

(3) Vielfach werden als Kantate bezeichnete Werke auch zu BELEHRUNG UND INDOKTRINATION genutzt. Häufig zeichnet sich die Kantate durch Bekenntnischarakter aus, wodurch sie gemeinschaftsfördernde oder gemeinschaftsbestätigende Wirkung erzielen soll. Dieses Potential wird im 20. Jh. in unterschiedlicher Weise eingesetzt.

(a) Zu Zeiten der Jugendbewegung dient Kantate zur Bezeichnung für die musikalische Verbrämung von Weihe- oder Feierstunden, deren Gestaltung weitgehend den Teilnehmenden überlassen ist. Dadurch gesellt sich zu dem Begriff Kantate die Vorstellung von LAIENMUSIK. So hat beispielsweise P. Hindemith seinen *Plöner Musiktag* (Mainz 1932) als Sammlung neu komponierter Laienmusik konzipiert und in „Morgenmusik", „Tafelmusik", „Kantate" und „Abendkonzert" untergliedert. Die Kantate, die mit „Mahnung an die Jugend, sich der Musik zu befleißigen" überschrieben ist, soll sowohl belehren als auch unterhalten und dem musikliebenden Laien das Musizieren ermöglichen:

Vorwort: Dem Zweck entsprechend, die musikliebende Jugend zu belehren und zu unterhalten, habe ich mich bemüht, eine Musik zu schreiben, die dem Spieler und Hörer dieser Kreise in jeder Beziehung zugänglich ist. In harmonischer, melodischer, sing- und spieltechnischer Beziehung glaube ich deshalb in der Auswahl der Mittel reichlich vorsichtig gewesen zu sein, zumal in den Orchester- und Chorstücken der Kantate, in denen ja jeder, der überhaupt Noten lesen kann, in irgend einer Form sich an der Darstellung beteiligen soll... Wenn auch bei Aufführungen von Musikstücken dieser Art nach möglichster Vollkommenheit getrachtet werden soll, so ist doch im Aufbau und im Satz der Stücke auf eine gewisse Unbeholfenheit der Spieler Rücksicht genommen, die der Leiter des Studiums nicht unterdrücken sollte (2).

(b) Als Vehikel weltanschaulicher oder politischer Thesen und Bekenntnisse wird die Kantate schließlich zum willkommenen Instrument der Indoktrination in ideologisierten Gesellschaften und totalitären Systemen. Dementsprechend werden mit dem Begriff Kantate auch Vorstellungen von PSEUDORELIGIÖSEN RITUALEN, POLITISCHER PROPAGANDA UND AGITATION in Verbindung gebracht.
In der Zeit des Nationalsozialismus lassen sich viele Werke ausmachen, die dem Kantatenbegriff diese Richtung gegeben haben:

H. Böhme u. E. Lauer, *Es steht ein Flammenstoß in tiefer Nacht. Kantate* (1935);
E. W. Möller u. G. Blumensaat, *Die Briefe d. Gefallenen. Kantate* (1935);
K. Thomas, *Olympische Kantate* (1936);
M. Gebhard, *Jungenschwur. Kantate für gemischten Chor, Jugendchor, Orch. u. Orgel* (1937);
W. Ottinger, *Die Fahne. Kantate* (1938);
Fr. Philipp, *Volk ohne Grenzen. Kantate für Chor, Blasorch. u. Orgel* (1938);
ders., *Ewiges Volk. Volkskantate* (1939).

Dabei wird der Begriff im Dritten Reich unter anderem dergestalt politisiert, daß mit ihm nationalsozialistisches Ideengut, insbesondere nationalsozialistische Vorstellungen von „Volk", „volksverbundener Kunst" und „völkischer Gemeinschaft", verknüpft werden:

H. Büttner, *Hochkultur u. Volkskunst* (Zs. für Musik CIV, 1937): Diese Kantate [sc. C. Orff, *Szenische Kantate „Carmina burana"*, uraufgeführt Ffm. 1937] ist ausdrucksmäßig ein Hohelied auf die Kraft ungebrochener Lebensinstinkte und musikalisch ein Zeugnis für die unzerstörbare, immer wieder hervorbrechende Macht der Volksweise, ihrer Melodik und ihrer rhythmischen Gewalt. Wenn das deutsche Musikschaffen der Gegenwart schon ein derartiges Werk herausstellen kann, dann brauchen wir wohl keine Sorge zu haben, daß die allgemeine Sehnsucht nach „volksverbundener Kunst" unerfüllt bleibt (873);
R. Eichenauer, *Von d. Formen d. Musik* (Wolfenbüttel u. Bln 1943): „Weltliche" Kantaten werden meist irgendwelche Stoffe behandeln, die starke Gemeinschaftsgefühle wachrufen, also Festkantaten oder Trauerkantaten zu völkischen Gedenktagen u. ä. In diesem Sinne gehört die Kantate zu den zukunftsreichen Formen der Musik, wie ja auch die erneute Pflege der Form, wenn auch meist in bedeutend kleineren Maßen, durch die Komponisten der jungen Generation beweist (92).

In sozialistischen Systemen versucht man stärker das pädagogische Potential der Kantate zu nutzen:

H. Seeger, *Musik-Lexikon* (Lpz. 1966), Art. *Kantate*: In der sozialistischen Musikkultur wird die Kantate mit ihrer inhaltlichen Konkretheit, mit der Möglichkeit, zahlreiche Chorsänger zu beteiligen, zu einer der wichtigsten – stilistisch allerdings begrenzten – zeitgenössischen Gattungen. In den ersten anderthalb Jahrzehnten des Neuaufbaus der Musikkultur in der DDR haben sich fast alle hier wirkenden Komponisten vorübergehend oder auch überwiegend der Kantate gewidmet (I, 458);
W. Siegmund-Schultze, *Hdb. d. Musikerziehung. Ziele u. Aufgaben d. sozialistischen Musikerziehung*, Teil I (Lpz. 1969): Aber es ist natürlich möglich, eine Kantate mit diesem Ehrentitel [sc. sozialistischer Realismus] zu belegen, welche die Ideen des Sozialismus parteilich besingt – war es doch immer die Funktion der Kantate, die großen Ideen der Zeit zu besingen (64);
Zu den wichtigsten Gattungen gehört seit etwa drei Jahrhunderten die Kantate. Umfangmäßig zwischen Lied und Oratorium stehend, ist sie in hohem Maße ein Gelegenheitswerk, Widerspiegelung eines sehr bestimmten gesellschaftlichen Ereignisses oder eines Lebensgefühls, das zugleich ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen kann (152);
Aktualität ist ihr [sc. der Kantate] Lebenselement, ist ihre Stärke, kann freilich auch ihre Schwäche sein. Außerdem ist in vielen Kantaten ein klarer pädagogischer Aspekt festzustellen (152).

Ganz im Sinne der Brechtschen Lehrstücke entstehen als Kantaten betitelte Werke, die der Gesellschaft Grundthesen und Kampfrichtungen des Sozialismus ins Bewußtsein rufen sollen. So schreibt H. Eisler 1937 seine 9 *Kammerkantaten* im Kampf gegen soziale Ungerechtigkeit und Diktatur, beispielsweise *Die Gott-sei-bei-uns-Kantate* (Nr. 1), *Die Weissbrotkantate* (Nr. 2), die *Kriegskantate* (Nr. 5) oder die *Zuchthauskantate* (Nr. 9).
Aber auch in demokratischen Gesellschaften glaubt man, gewisse politische Ideen und Ziele einer Gesellschaft effektiver bewußt machen zu können, wenn man – etwa durch ein als Kantate bezeichnetes Werk – zugleich emotionale Identifikationsmöglichkeiten anbietet. Auf diese Weise wird der Begriff Kantate, emphatisch aufgeladen, zur Bekenntnismusik:

Fr. Poulenc, *Figure humaine. Cantata* (1943) [als Apotheose an die Freiheit];
Th. Antoniou, *Olympia-Kantate* (1972);
H. Hummel, *Umweltschutzkantate* (1974).

Lit.: E. SCHMITZ, Gesch. d. Kantate u. d. geistlichen Konzerts I: Gesch. d. weltlichen Solokantate, Lpz. [1914] [2]1955; P. BRAUSCH, Die Kantate. Ein Beitr. zur Gesch. d. dtsch. Dichtungsgattungen, Diss. Heidelberg 1921; H. PRUNIÈRES, The Ital. Cantata of the XVII Cent., ML VII, 1926; H. HUCKE, Art. Kantate: Die ital. Kantate im 18. Jh., MGG VII; GL. ROSE, The Cantatas of Carissimi, Diss. Yale Univ. 1960, insbesondere 22–25; DIES., The Ital. Cantata of the Baroque Period, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift L. Schrade, Bern 1973; N. FORTUNE, A handlist of printed ital. secular monody books, 1602–1635, Royal Mus. Association research chronicle III, London 1963; M. BOYD, Engl. secular Cantatas in the eighteenth Cent., MR XXX, 1969; R. JAKOBY, Die Kantate, Das Musikwerk XXXII, Köln 1968 (Vorwort); J. BIRKE, Poetik d. dtsch. Kantate, in: Speculum musicae artis. Festgabe für H. Husmann, München 1970; E. CALUORI VENABLES, The Cantatas of Luigi Rossi, Ann Arbor, Mich. 1972; W. KONOLD, Weltliche Kantaten im 20. Jh. Beitr. zu einer Theorie d. funktionalen Musik, Wolfenbüttel u. Zürich 1975; W. BRAUN, Die Musik d. 17. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. IV, Wiesbaden u. Laaber 1981, besonders 162 ff.; S. LEOPOLD, Chiabrera u. d. Monodie: Die Entwicklung d. Arie, Studi mus. X, 1981; DIES., Die frühe „Cantata": Giovanni Felice Sances, in: DIES., Al modo

d'Orfeo. Dichtung u. Musik im ital. Sologesang d. frühen 17. Jh. I, Laaber 1995, besonders 267 ff.; J. WHENHAM, Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi I, Ann Arbor, Mich. 1982; J. W. HILL, Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto I, Oxford 1997; D. TUNLEY, The Eighteenth-Cent. French Cantata, Oxford [2]1997; C. TIMMS u. a., Art. Cantata, New GroveD V, London [2]2001.

Sabine Ehrmann-Herfort, Freiburg i. Br. 2002

Cantilena

lat., kleiner Gesang, Diminutiv zu cantus oder cantio, Gesang (seit 161 vor Chr. belegt); vereinzelt Adjektiv cantilenosus;
entlehnt als ital. cantilena (mit Verb cantilenare), franz. cantilène, dtsch. Cantilena, Kantilena, Cantilene, Kantilene, span. cantilena, engl. cantilena (mit älteren Schreibweisen cantelene and cantile).

I. Der früheste nachweisbare lateinische Wortgebrauch von cantilena verweist in übertragenem Sinn auf (liedähnliche) Texte oder sprachliche Äusserungen.
(1) Offensichtlich zurückgehend auf griechische Traditionen spätestens seit dem 5. Jh. vor Chr., dient cantilena als abschätziger Ausdruck, etwa für Texte oder Äußerungen mit (a) monotonen Wiederholungen, (b) täuschender oder manipulativer Aussage sowie (c) derben, komischen oder unangebrachten und unpassenden Inhalten.
(2) Cicero und andere Autoren verwenden cantilena daneben auch als neutralen oder positiven Ausdruck.

II. Entsprechend der Wortabstammung von cantus, Gesang, ist cantilena in allgemeiner Verwendung (d. h. außerhalb des musiktheoretischen Schrifttums) eher mit Bezug auf Musik als für sprachliche Aussagen gebräuchlich.
(1) Zum einen bezeichnet cantilena im Sinne einer textierten Melodie das (a) weltliche Lied sowie den (b) geistlichen Gesang.
(2) Zum anderen wird mit cantilena auch spezifischer nur die (textierte oder untextierte) Melodiestimme angesprochen, sei es (a) im lateinischen Mittelalter als Bestandteil eines Liedes oder (b) seit dem 18. Jh. als durch besondere Sangbarkeit ausgezeichnete Tonfolge (im Deutschen häufig Kantilene genannt), sei es (c) mit Blick auf affektive Charakteristik oder sei es in übertragenem Sinn (d) als Vogel- oder Tierstimme sowie anderer Geräusche der Natur.

III. Im fachwissenschaftlichen Schrifttum seit dem Mittelalter begegnet cantilena in einer Vielzahl von Kontexten, innerhalb derer die Bezeichnung – ohne allerdings je definitorisch erläutert zu werden – allgemein auf ein aus Tönen bzw. Tonhöhen zusammengesetztes musikalisches Gebilde bezogen wird.
(1) Schon bei Calcidius bezeichnet cantilena eine Folge mathematisch definierter und messbarer Tonhöhen oder Intervalle, sei sie (a) explizit zahlhafter oder quantitativer Natur, (b) verbunden mit der griechischen Tetrachordlehre oder sei sie allgemeiner (c) eine aus spezifisch musikalischen Intervallen gebildete Melodielinie, deren implizit quantifizierbare Intervalle in divergierender Zählung und als Bestandteile in Text und Melodie von didaktischen Liedern Erwähnung finden.
(2) Ausgehend von Augustinus und Isidorus Hisp. wird cantilena bezogen auf ein Gebilde, dessen Materie der sonus in seiner dreifachen Natur (als harmonica, organica und rhtyhmica) ist.
(3) Schon bei Martianus Capella und verstärkt seit dem frühen Mittelalter gilt cantilena als rhythmisch charakterisierte Melodie.
(4) Boethius behandelt in seiner Dreiteilung der Musik cantilena als Ausprägung der musica instrumentalis, ohne dabei Vokalmusik explizit zu erwähnen, was bei späteren Autoren zu unterschiedlichen Zuordnungen von cantilena zu Vokal- oder Instrumentalmusik führt.
(5) Anknüpfend an die antike Differenzierung zwischen stufenweise bzw. intervallisch und kontinuierlich verbundenen Klängen klassifiziert Boethius cantilena als etwas Gesungenes im Gegensatz zu Gesprochenem.
(6) Da cantilena im mittelalterlichen Schrifttum häufig als gleichbedeutend mit cantus verstanden wird, verbinden Autoren seit dem 9. Jh. häufig mit dem Ausdruck eine Melodiebildung mit Merkmalen des Systems der Kirchentonarten.
(7) Ebenfalls seit dieser Zeit datiert die auf Varro zurückreichende Parallelisierung von Musik und Grammatik, die cantilena als Bezeichnung für melodische Gestaltungen, die Analogien zu grammatischen Strukturen aufweisen, begründet.

IV. In einem spezifischeren Sinn dient cantilena seit dem Mittelalter in der Sprache von Theoretikern und Komponisten als Stil-, Gattungs- oder Stimmenbezeichnung ein- und mehrstimmiger Musik.
(1) Der Ausdruck wird im Rahmen der *Musica enchiriadis* und in der Prägung diaphonia cantilena auf das Organum bezogen.
(2) Seit der *Musica enchiriadis* bezeichnet cantilena Melodie oder Stimme eines polyphonen Gefüges allgemein, sei es der cantus firmus oder eine neu hinzutretende Stimme.
(3) Im 13. Jh. fungiert cantilena als übergeordnetes Begriffswort für die weltliche französische Einstimmigkeit unter Einschluss unterschiedlicher Gattungen wie rotunda/rondellus, stantipes und ductia.
(4) Seit Franco von Köln und bis B. Ramis de Pareja sprechen Theoretiker mit cantilena die mehrstimmige Chanson des 13. bis 15. Jahrhunderts an.
(5) In Lehrschriften und praktischen Ausgaben des 16. und 17. Jh. benennt cantilena polyphone Musik

GLEICHBERECHTIGTER STIMMEN OHNE GATTUNGSFESTLEGUNG.
(6) J. Haydn bezeichnet in der zweiten Hälfte des 18. Jh. GEISTLICHE ARIEN mit deutschem oder lateinischem Text als „Cantilena pro adventu".

V. Im 20. Jh. gehen die Ausdrücke Kantilenensatz und Cantilena in die Fachsprache der historischen Musikwissenschaft ein als STILBEZEICHNUNGEN ZWEIER UNTERSCHIEDLICHER REPERTOIRES.
(1) Die deutsche Prägung Kantilenensatz hebt auf die UNGEBUNDENEN KOMPOSITIONEN DER LANDESTYPISCHEN KONTINENTALEUROPÄISCHEN MEHRSTIMMIGKEIT VON DER ARS NOVA BIS ZUM 15. JAHRHUNDERT ab.
(2) Demgegenüber sprechen angloamerikanische Wissenschaftler mit Cantilena die LATEINISCHE GEISTLICHE (DOCH HAUPTSÄCHLICH NICHTLITURGISCHE) POLYPHONIE OHNE CANTUS FIRMUS IN ENGLAND VOM SPÄTEN 13. BIS ZUM 14. JAHRHUNDERT an.

VI. Seit dem 19. Jh. dient cantilena als TITEL VON INSTRUMENTALWERKEN ODER EINZELNEN SÄTZEN, DIE STILISTISCH MIT GESANG UND LIED IN VERBINDUNG STEHEN.

I. Der früheste nachweisbare lateinische Wortgebrauch von cantilena nimmt in übertragenem Sinne Bezug auf (LIEDÄHNLICHE) TEXTE ODER SPRACHLICHE ÄUSSERUNGEN.

(1) Offensichtlich zurückgehend auf griechische Traditionen spätestens seit dem 5. Jh. vor Chr. dient cantilena als ABSCHÄTZIGER AUSDRUCK für Texte oder Äußerungen.

(a) Cantilena scheint ursprünglich für eine Formulierung verwendet worden zu sein, die aufgrund von MONOTONEN WIEDERHOLUNGEN auffällt. Apuleius etwa zieht den Ausdruck heran, wenn er Menschen mit Papageien vergleicht, da beide zur Repetition der ‚immergleichen Leier' neigen (vgl. auch das bezeichnende deutsche Wort „Singsang" als Übersetzung oder Erläuterung im Titelkopf des Art. *cantilena* in W. von Wartburgs *Franz. Etymologischem Wörterbuch* II/1, Tübingen 1949, 234 b). Zu Beginn des 5. Jh. äußert Paulinus Nolani, daß Geschichten über Gott unangemessen seien, wenn er auch einräumt, daß Platons Höhlengleichnis als „lächerliche cantilena einer Erzählung" notwendig für die Unterrichtung der Leser gewesen sei:

Terenz, *Phormio* (161 vor Chr.) III, 2: 495: PH[ORMIO]. experire: non est longum. DO[RIO]. cantilenam eandem canis (ed. Kauer/Lindsay, *Comoediae*, Oxford [2]1958, 197, 10);
Apuleius, *Florida* (2. Jh.) XII: Ubi omnia quae didicit maledicta percensuit, denuo repetit eandem cantilenam. Si carere conuicio uelis, lingua excidenda est aut quam primum in siluas suas remittendus est (ed. Hunik, Amsterdam 2001, 37);
Paulinus Nolani, *Epistolae* (vor 431) XVI: Tantum abusus est humanis auribus arrogantia inanis facundiæ, ut ridiculam anilis fabulae cantilenam non erubesceret [sc. Plato] scriptis suis, quibus de divina etiam natura quasi conscius disputare audebat, inserere (MignePL LXI, 230);
Johannes Cassianus, *De incarnatione Christi* (um 400) VII, 3: ...ineptæ sint hæ calumniæ tuæ et non videntis penitus Dei omnipotentiam cantilenæ (MignePL L, 202).

In einigen Briefen verwendet Sidonius die Bezeichnung cantilena selbstkritisch für seine eigene Dichtung. Bei ihm begegnet auch die seltene adjektivische Form cantilenosus:

G. S. A. Sidonius, Brief an Placidus (wohl 469/70): Quamquam te tua tenet Gratianopolis, comperi tamen hospitum ueterum fido relatu quod meas nugas siue confectas opere prosario seu poetarum stilo cantilenosas plus uoluminum lectione dignere repositorum (ed. Loyen, *Lettres*, Paris 1970, II, 109: III,14,1);
ders., Brief an Lupus (477–78): Vnde te magis miror... aliquid a me ueterum flagitare cantilenarum (III, 110: VIII,11,2).

Diese Bedeutung hat sich im modernen Italienisch erhalten, da dort cantilena langweiliges Gerede oder abgeleierte Klänge konnotiert:

L. Fiacchi, *Favole e sonnetti pastorali* (Florenz [1789] 1820): Degli altri insetti in vicinato / a una tal cantilena... / erasi alfin noiato (33);
G. Boerio, *Dizionario del dialetto Veneziano* (Venedig 1856), Art. *Cantilena*: Canto quasi monotono o Canzone che stucchi – *Fallalella*, dicesi la Cantilena sciocca;
CANTILENA DE DISCORSO, *Stampita*, chiamasi un Discorso lungo e noievole (130 b);
L. Settembrini, *Ricordanze della mia vita* (entstanden 1875): ...le cantilene dei chiamatori... (Bari 1934, I, 128).

(b) Der abwertende Wortgebrauch von cantilena bezieht sich im Lateinischen und später in den modernen Nationalsprachen auch auf das Merkmal TÄUSCHENDER ODER MANIPULATIVER AUSSAGE, etwa auf eine platte und unoriginelle Rede, die verachteten Aussprüche der Epikureer oder Überzeugungsbemühungen der Bettler:

Cicero, *De oratore* (55 vor Chr.) I, 23: 105: ...qui non Graeci alicuius cotidianam loquacitatem sine usu neque ex scholis cantilenam requirunt... (ed. Kumaniecki, Lpz. 1969, 41, 7–9);
ders., *Epistolae ad familiares* XI, 20, 2 (nach 42 vor Chr.), Nr. 401 *Ad Brutum*: Nam de tuo periculo, crede mihi, iactatione verborum et denuntiatione periculi sperare eos te pertimefacto, adulescente impulso, posse magna consequi praemia, et totam istam cantilenam ex hoc pendere, ut

quam plurimum lucri faciant (ed. Bailey, Cambridge, Mass. 1977, II, 262);
Seneca, *Epistolae* (65) III: Non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco persequar... (ed. Préchac, *Lettres à Lucilius* I, Paris 1945, 108: XXIV,18);
Porphyrios, Kommentar [zu Horaz, Epistolae I, 17, 48; ed. Klingner, Lpz. 1901, 269] (3. Jh.): Subsequitur et canit, id est, sequitur alter ac petit; et bene cantilenam mendicorum dixit (ed. Hauthal, *Acronis et Porphyrionis commentarii in Q. Horatium Flaccum* II, Bln 1866, 470, 25–471, 2);
J. Florio, *A worlde of words* (London 1598): *Cantilena*, a ballad, a tale, a report, a flim-flam [unsinniger, lügnerischer oder betrügerischer] discourse (57 c).

(c) Cantilena bezeichnet gelegentlich auch gesprochene oder gesungene Äußerungen mit DERBEN, KOMISCHEN ODER UNANGEBRACHTEN UND UNPASSENDEN INHALTEN:

A. Gellius, *Noctes Atticae* (um 175) XIX, 9, 8: ...sicut in uoluptatibus cultus atque uictus, ita in cantilenarum quoque mollitiis anteiretis (ed. Marshall, Oxford 1990, II, 574, 18–19);
Johannes Cassianus, *De incarnatione Christi*, loc. cit., III, 7: ...seposita impietatis blasphemia, ac verborum infidelium cantilena... (MignePL L, 59);
Ammianus Marcellinus, *Rerum gestarum* (um 390) XXII, 4: ...cum miles cantilenas meditaretur pro iubilo molliores... (ed. Seyfarth, Stuttgart u. Lpz. 1978, I, 255, 6);
Ennodius, *Liber epistularum* (um 521) IX, 1: Vix delinqui, qui a natura et lege non deviat. Ergo post Musarum castra, et inanes ætate nostra cantilenas, ad curam te serendæ sobolis muta (MignePL LXIII, 149);
Walterius, *Capitula* (spätes 9. Jh.), Caput XVII *Quomodo in consortiis et conviviis gerere se debeant*: Si quando autem in cujuslibet anniversario ad prandium presbyteri invitantur, cum omni pudicitia et sobrietate a procaci loquacitate et rusticis cantilenis caveant (MignePL CXIX, 739);
Albertus Magnus, *Postilla super Isaiam* (zw. 1260 u. 1270) XVI, 10: ...cantilena vinitorum, quam ex laetitia vini consueverunt cantare (Opera Omnia XIX, Lpz. 1962, 226 a);
J. Collier [Pseudonym], *Mus. Travels through England* (London [3]1775): My cantilena was often rude (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, II, Art. *Cantilena*, 847 b);
Boerio, *Dizionario del dialetto Veneziano*, loc. cit.: PARLÀR CO LA CANTILENA... quando uno parlando allunga troppo le vocali e ribatte le sillabe (130 b).

Bei Notker Balbulus setzt die Verknüpfung von cantilena mit dem Adjektiv iocularis ein. Möglicherweise resultiert sie aus einer intendierten Gegenüberstellung von weltlichem und geistlichem Gesang (vgl. dazu auch unten, II. (1)), doch begegnet in späteren Belegen diese Koppelung im Sinne einer lustigen oder scherzhaften Geschichte:

Notker Balbulus, *Gesta Karoli Magni Imperatoris* (884–87) I, 33: Habuit incomparabilis Karolus incomparabilem clericum in omnibus, de quo illud ferebatur, quod de nullo unquam mortalium: quia videlicet et scientia litterarum secularium atque divinarum cantileneque ecclesiastice vel iocularis novaque carminum compositione sive modulatione, insuper et vocis dulcissima plenitudine inestimabilique delectatione cunctos praecelleret (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores rerum germanicarum, Nova series XII, Bln 1962, 45, 9–15);
Godefredu Stabul., *Triumphus Remacli* (zw. 9. u. 11. Jh.) II, 19: De joculario inter excubias de casibus ipsis cantilenas protrahente, et de rege auscultante et in laneis et nudis pedibus pernoctante (MignePL CIL, 324);
Petrus Bles., *De confessione sacramentali* (1175): tragœdiis et aliis carminibus poetarum, in joculatorum cantilenis... (MignePL CCVII, 1088).

(2) Als NEUTRALEN ODER POSITIVEN AUSDRUCK verwendet etwa Cicero cantilena mit Blick auf ein griechisches Sprichwort über die Leichtgläubigkeit. Bei Gellius bezeichnet der Ausdruck cantilena eine rhetorisch ausgearbeitete und leicht zu merkende Formulierung, während Sidonius mit dem Adjektiv cantilenosus eine musikalische Analogie auf die Redekunst anwendet:

Cicero, *Ad Atticum* (55 vor Chr.) I, 19: ...ut crebro mihi vafer ille Siculus insusurret Epicharmus cantilenam illam suam... (ed. Kasten, München 1959, 74);
A. Gellius, *Noctes Atticae* (um 175) X, 19, 2: ...sententiae... quae, quia lepidis et uenustis uocum modis uincta est, quasi quaedam cantilena rhetorica facilius adhaerere memoriae tuae potuit? (ed. Marshall, Oxford 1990, I, 323, 15–17);
G. S. A. Sidonius, Brief an Probus (zw. 470 u. 471): ...[habet] heroicus arduum comicus lepidum, lyricus cantilenosum orator declamatorium... (ed. Loyen, *Lettres*, Paris 1970, II, 111: IV,1,2).

II. Entsprechend der Wortabstammung von cantus, Gesang, ist cantilena in umgangssprachlicher Verwendung eher mit Bezug auf MUSIK als für sprachliche Aussagen gebräuchlich. Doch die spärliche Beleglage vor allem der römischen Zeit läßt erkennen, wie ungebräuchlich cantilena als Diminutiv von cantus in diesem Zeitraum war; erst im Frühmittelalter gewinnt der Ausdruck größere Verbreitung als dem Begriffswort cantus verwandte und annähernd synonyme Bezeichnung.

(1) Cantilena wird im Sinne einer TEXTIERTEN MELODIE verstanden.

(a) In dieser Bedeutung wird mit cantilena häufig das WELTLICHE LIED angesprochen. Der Ausdruck bezieht sich dabei zumeist auf überliefertes, historisches Liedgut oder auf Weisen, die von der Vergangenheit erzählen. Besonders im Italienischen hat sich die Bedeutung erzählendes Lied bis in die Neuzeit hinein erhalten:

A. Gellius, *Noctes Atticae* (um 175) IX, 4, 14: Verba... quae profecto faciunt, ut neque respuenda neque ridenda sit notissima illa ueterum poetarum de Caenide et Caeneo cantilena (ed. Marshall, Oxford 1990, I, 283, 10–13);

Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeus* (4. Jh.), *Timaei Platonis* [Übers.] I: Narrabat ergo grandis natu, ut qui ad nonagesimum iam propinquaret annum, me tunc agente annos decem, publicis caerimoniis celebri die orta causa commemorationis ex Solonis uersuum cantilena... (ed. Waszink, London u. Leiden 1962, 12, 14–17);
Ausonius, *Periochae Homeri Illiadis et Odyssiae* (4. Jh.), *Perochiae Odyssiae* I: ...Phemius... incohat flebilem cantilenam nauigationis inprosperae... (ed. Prete, Lpz. 1978, 344, 7–8);
Servius, *Aeneas* (frühes 5 Jh.) I, 742: ...bene philosophica introducitur cantilena in convivio reginae (ed. Thilo/Hagen, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Bd. I, Lpz. 1881, 206, 23);
Johannes Affl./Cotto, *De musica cum tonario* (um 1100): Unde et ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulci sonas aliquando videmus contexere cantilenas (CSM 1, 51: II,4);
Willelm Malmesburg., *Gesta regum anglorum* (frühes 12. Jh.) III, 415, 242: Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut martium viri exemplum pugnaturos accenderet, inclamatoque Dei auxilio, prælium consertum, bellatumque acriter, neutris in multam diei horam cedentibus (MignePL CLXXIX, 1227);
Lambertus Waterlos, *Annales cameracences* (zweite Hälfte d. 12. Jh.), Abschn. 1108: ...habuit..... fratres, et decem ex illis in una die ab hostibus suis in pugna prostrati sunt. Unde apud nostrates de illis adhuc elegi versus per cantilenam mimorum recitantur (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores XVI, Hannover 1859, 511, 49–512, 2);
Carmina Burana (12./13. Jh.) LXXVI, 2: Almi templi ianua servabatur plene; / ingredi non poteram, ut optavi bene. / intus erat sonitus dulcis cantilene; / estimabant plurimi, quod essent Sirene (ed. Hilka/Schumann, Bd. I/2, Heidelberg 1941, 49);
ibid. LXXIX, 3: Subest fons vivacis vene, / adest cantus philomene / Naiadumque cantilene. / paradisus hic est pene; / non sunt loca, scio plene, / his iocundiora (60);
Anon. Übers. von *Guy de Chauliac's Grande Chirurgie* (spätes 14. Jh.): And this is the songe or the cantile of Ipocras (zit. nach: *Middle Engl. Dictionary* II, hg. von H. Kurath, Sh. Kuhn, Ann Arbor 1959–62, Art. *cantile*, 41 b);
G. Gózzi, *Osservatore veneto* (1761/62): ...il quale recitò certi versi con quell'antica cantilena (ed. Gherardini, *L'Osservatore* I, Florenz 1881, 363).

Im Lateinischen ist cantilena im Sinne von Liebeslied nur selten belegt, wohingegen diese Bedeutung spezifisch für das italienische Wortverständnis seit dem 15. Jh. zu sein scheint:

Absalom, *Sermones* (1203) XVII: ...cessant chori et ludi theatrales, magnus laquens diaboli projicitur alea, Deo et hominibus detestenda procul fiunt joculares illi gestus, quibus etiam viriles animi resolvuntur, silent cantilenæ Veneris, et obscena carmina quoddam idololatriæ [sic] genus repræsentantes (MignePL CCXI, 107);
J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (um 1472; gedruckt Treviso 1495): Cantilena est cantus paruus: cui uerba cuiuslibet materiæ sed frequentius amatoriæ supponuntur (f. a iii');
L. Dolce, *Il ragazzo* (16. Jh.): Petrarca... una sua tersa cantilena [sc. 16. Canzone aus Petrarcas *Canzoniere*]: „Roma, quamvis il mio parlar sia indarno" (ed. Sanesi, *Commedie del Cinquecento* II, Bari 1912, 221);
G. Vico, *La scienza nuova* (Neapel [1725] 1744) II: ...i greci e i latini prosatori usarono certi numeri quasi poetici, ...talché le loro prose sembrano cantilene (ed. Abbagnano, Turin 1952, 365);
Fr. de Sanctis, *Storia della letteratura ital.* II (Neapel 1871): ...questa maniera una cantilena breve e chiusa, che ha il suo valore non solo nel rimanente della clausola ma in se stessa (ed. Croce, Bari 1954, 179).

In vielen anderen Fällen bezeichnet cantilena das volksläufige Lied- und Spruchgut schlechthin:

Nicetas, *De utilitate hymnorum* (zw. 400 u. 450) I: sola nautis convenit cantilena cum remis incumbunt, mare verrentibus aptissima est (ed. Burn, Cambridge 1905, 68);
Benzo ad Heinricum IV imperatore libri (1086–90) I, 10: In omnibus... plateis salutatur Romanis cantilenis (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores XI, Hannover 1854, 603, 20);
Norbertus Isburg., *Vita Bennonis* (1090–1100) II, 6: ...saepe dicti et dicendi viri [Henrici imperatori] episcopus suus non ignorans solertiam secum eum in haec pericula et summam laboris assumpsit; ubi quantae sibi utilitati, quanto honori, quanto denique vitae tutamini et praesidio fuerit, populares etiam nunc adhuc notae fabulae attestari solent et cantilenae vulgares (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores XXX/2, Lpz. 1934, 874, 31–34);
Th. Blount, *Glossographia* (London 1656): C a n t i l e n e (*cantilena*) a verse, a common speech or tale, a song (f. G 7');
WaltherL (Lpz. 1732): *Cantilena*... ein Lied (135 b);
Elson's Music Dictionary (Boston 1905), Art. *Cantilena*: ...it is also applied to any light and simple song... (47);
The Century Dictionary: An Encyclopedic Lexicon of the Engl. Language II (New York 1911), Art. *Cantilena*: In *modern music*, a ballad or light popular song (789 c);
S. Quasimodo, *Ed è subito sera* (Mailand 1942): E la strada mi dava le canzoni, ...cantilene d'uomini e cigolio di traini (142).

Vereinzelt vermittelt der lateinische Wortgebrauch den Eindruck, als sei die Wahl von cantilena (mitsamt kennzeichnender Adjektive wie vulgaris oder saecularis) zur Bezeichnung weltlicher Lieder bewußt mit Blick auf die Abgrenzung von geistlichen Gesängen erfolgt:

Pseudo-Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1250): ...isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95); vgl. das vollständige Zitat unten, III. (4);
Elias Salomo, *Scientia artis musicae* (1274) IV: Per quos tonos sive psalmi sive hymni, *credo*, vel *gloria in excelsis*, *kyrie*, vel prosa, vel etiam cantilena secularis, vel quælibet alio modo cantando, vel legendo cantetur... (GS III, 20 b).

Im französischen Sprachgebrauch hat sich die Bezeichnungsfunktion von cantilena für das weltliche Lied seit dem 16. Jh. so weit verfestigt, daß es im 19. Jh. zu definitorischen Festlegungen kommt:

P.-E. Littré, *Dictionnaire de la langue frç.* ([1873] Chicago 1982), Art. *Cantilène*: Nom de la musique ordinaire par opposition à la musique sacrée, dite motet (I, 717 a).

(b) Zugleich bezeichnet cantilena in weitester Hinsicht GEISTLICHEN GESANG. Allgemein wird mit dem

Begriffswort jede Weise mit religiösem Text angesprochen:

Paulinus Nolani, *Epistolae* (vor 431) XXVIII: Habes ergo libellos a me duos, unum versibus natalitium de mea sollemni ad Dominædium[sic] meum cantilena (MignePL LXI, 312);
Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (zw. 410 u. 439) II, 117: ac tunc ille omnis chorus canoris uocibus dulcique modulatu praeuertit omnes organicas suauitates, et cum sacrae numeris cantilenae haec dicta funduntur... [folgt Lobesdichtung an Jupiter] (ed. Dick, Stuttgart 1978, 49, 13–16);
Isidorus Hisp., *De ecclesiasticis officiis* (vor 636) I, 5: ...psalterium... cum melodia cantilenarum suauium ab ecclesia frequentatur (Opera I, Corpus christianorum, Series lat. CXIII, Turnholt 1989, 6, 6–7);
Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (731) V: ...ubi sonum cantilenae dulcis cum odore suauitatis ac splendore lucis audisti... (ed. Holder, Freiburg i. Br. u. Tübingen 1882, 249);
Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (9./10. Jh.): Inveniuntur vero in naturali musica, id est, in cantilena, quae in divinis laudibus modulatur, quattuor principales toni... (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, Veröff. d. Musikhistorischen Kommission VII, München 1989, 42: III,1).

Bei einigen Autoren klingt ein umfassendes Verständnis an, indem cantilena sowohl den geistlichen wie den weltlichen Gesang ansprechen kann. Anonymus St. Emmeram verwendet wohl aus diesem Grunde explizit das Adjektiv mundanus:

De musica mensurata (1279): [Musica instrumentalis] Rismica [sic] consistit in rimis sub quadam proportione tam soni quam numeri constitutis. Melica consistit in melodiis vocum seu cantuum dulciter resonantium, ut in ecclesiis et cantilenis mundanis seu notis sive naturalibus seu artificialibus instrumentis compositis et creatis... (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 66, 14–18).

In vielen Fällen allerdings fungiert cantilena als Synonym für das geläufigere cantus, um den lateinischen Kirchengesang anzusprechen. Einige frühe Belege verwenden cantilena im Blick auf den Gregorianischen Choral zur Abgrenzung von anderen Singstilen:

Paulus Warnefridus, *Liber de episcopis mettensibus* (784): Ipsumque [Chrodegangum Antistitem] clerum abundanter lege divina romanaque imbutum cantilena... (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores II, Hannover 1829, 268, 8);
Walafrid Strabo, *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* (frühes 9. Jh.) XXVI: *De horis canonicis, genuum flexione, ymnis, cantilena et incrementis eorum*: Ordinem autem cantilenae diurnis seu nocturnis horis dicendae beatus Gregorius plenaria creditur ordinatione distribuisse... Cantilenae vero perfectiorem scientiam, quam iam pene tota Francia diligit, Stephanus papa... (MGH [Abt. Leges], Capitularia regum Francorum II, Hannover 1897, 508, 2–3 u. 31–32);
Notker Balbulus, *Gesta Karoli Magni Imperatoris* (884–87) I, 10: Referendum hoc in loco videtur, quod tamen a nostri temporis hominibus difficile credatur, cum et ego ipse qui scribo propter nimiam dissimilitudinem nostre et Romanorum cantilene non satis adhuc credam, nisi quia patrum veritati plus credendum est quam moderne ignave falsitati (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores rerum germanicarum, Nova series XII, Bln 1962, 12, 12–17).

Noch V. d'Indy gebraucht cantilène gleichermaßen im Blick auf den katholischen Kirchengesang, wie es auch speziell in der französischen Musiklexikographie angeführt wird:

Cours de compos. mus. I (Paris 1897–98): Cette cantilène liturgique du moyen-âge se présente à nous sous une foule d'aspects différents (66);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Cantilène*: ...on le [sc. den Ausdruck cantilène] réserve actuellement... aux mélodies gregoriennes... (54 a).

In der protestantischen Kirchenmusik begegnet cantilena vereinzelt als Bezeichnung lutherischer Hymnen, so etwa in einer Sammlung von teilweise auf Choralmelodien basierender Tastenmusik bei J. C. F. Fischer:

ARIADNE MUSICA. Neo-Organoedum. Per Vigenti Praeludia, totidem Fugas atque Quinque Ricercaras Super totidem sacrorum anni Temporum Ecclesiasticas Cantilenas è difficultatum labyrintho educeres... (1715), Nr. 22: *Ricercar pro Festis Natalitys super Initium Cantilenae: Der Dag der ist so freüdenreich* (ed. Werra, *Sämtliche Werke für Klavier u. Orgel*, Lpz. 1901, 95).

In englischen Quellen des 19. Jh. scheint cantilena zur Bezeichnung eines Singstils gebräuchlich zu sein, möglicherweise in Verwechslung mit dem aus der Synagogalmusik stammenden Ausdruck cantillation:

Ch. MacFarlane, *The Lives and Exploits of Banditti and Robbers in All Parts of the World* (1832): They are sung in a sort of recitative, monotonous cantilena style (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, II, 847 b, Art. *cantilena*).

(2) Mit cantilena wird auch spezifischer nur die (textierte oder untextierte) Melodiestimme angesprochen.

(a) So beziehen sich im lateinischen Mittelalter vereinzelt Autoren mit cantilena auf die Tonfolge als Bestandteil eines Liedes, losgelöst von Rhythmus oder Text:

Hieronymus, *Epistolae* (um 420) XXVIII, 6: ...cuiusdam musicae cantilenae aut rhythmi inmutationem... (ed. Labourt, *Lettres* II, Paris 1951, 22, 12–13);
Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 34: Tertium [sc. genus] est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rhythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 225, 7–10);
vgl. auch Adam Fuld., *Musica* (1490; GS III, 348 a).

Offenkundig umfaßt der Ausdruck cantilena (wie auch cantus oder melodia; → *Melodia* I. (1)–(4)) das Musikalische schlechthin; deutlich erkennbar wird diese grundlegende Bedeutung, wenn cantilena im Rahmen von musica-Definitionen angeführt wird:

Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289) II: Dicitur autem ab hydor, quod est aqua, et aule Graece, quod est cannula vel tibia... Vel ideo dicitur a moys, quia tractat de vocibus et de proportionibus vocum, et sine humoris beneficio nulla cantilenae vel vocis subsistit delectatio (ed. Cserba, Regensburg 1935, 12, 9–13);
Anon., *Quatuor principalia* (spätes 14. Jh.) I, 7: Musica... dicitur a Moys græce, quod est aqua latine, quasi scientia juxta aquam inventa, quia sine humoris beneficio nulla cantilenæ vel vocis delectatio subsistit. A Moys dicitur cantilena, quandoque sapientia (CS IV, 203 a).

(b) Auch in den modernen Nationalsprachen wird der Ausdruck auf Tonfolge bzw. Melodie bezogen, insbesondere, um seit dem 18. und besonders im 19. Jh. die Oberstimme bzw. die gesangliche Hauptstimme von der Begleitung eines Stückes begrifflich abzuheben oder eine DURCH BESONDERE SANGBARKEIT AUSGEZEICHNETE TONFOLGE (im Deutschen häufig Kantilene genannt) anzusprechen (→ *Cantabile* I.–II.):

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Cantilena*: ...généralement toute composition de Musique bien modulée (10); vgl. → *Modulatio* III. (2);
Ch. Burney, *A General History of Music* III (1789), Kap. III: ...the cantilena, or principal melody, was not given, as it is by modern composers, to the *soprano* or *highest* part... (ed. Mercer, London 1935, 139);
N. E. Framery, Art. *Cantilena*, in: *Encyclopédie méthodique. Musique* I, hg. von dems. u. P.-E. Ginguené (Paris 1791): ...désigne *la partie chantante* en opposition avec les parties de remplissage... (209 a);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Cantabile*: Die cantabele Melodie nennt man auch im Allgemeinen *Cantilene* (105);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Cantilena*: ...der sangbare, melodiöse Theil eines Tonstückes, vorzüglich wenn der Gesang gehalten, fließend und einfach ist. *Cantabile* ist nur bei langsamer oder sehr mäßiger Bewegung, *Cabaletta* nur bei einem pikanten raschern Thema, *Cantilena* hingegen überall anwendbar (I, 127 f.);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Cantabile*: Für Cantabile wird auch der Ausdruck C a n t i l e n e gebraucht, und bedeutet dies in Instrumental- und Vokalstücken die zarten, ausdruckvollen, sinnigen Stellen, gegenüber den rauschenderen, passionirteren und kühneren (497);
Mendel/ReißmannL II (Bln 1872), Art. *Cantilena*: ...eine als besonders gesangreich hervortretende Melodie in einem vocalen oder instrumentalen Tonstücke... (302);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Cantabile*: ...Bezeichnung eines Musikstückes voll lieblicher Melodien und im mäßigen Tempo (Cantilene) (82);
RiemannL (Lpz. ⁵1900), Art. *Kantilene*: ...so viel wie gesangsmäßige Melodie (549 a);
Elson's Music Dictionary (Boston 1905), Art. *Cantilena*: The melody, air or principal part in any composition; generally the highest vocal part (47);
BakerD (London [1895] ²1923), Art. *Cantilena*: ...in instrumental music, a flowing melodious phrase of a vocal character; often used to define a smooth and voice-like rendering of slow melodic passages (36 a);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Cantilena*: In the 19th century and since, a lyrical vocal melody or an instrumental melody of similar character (134 a).

Damit vergleichbar ist die speziell im Deutschen zu findende Erklärung von Cantilene als Stück mit solistischer Singstimme und Begleitung:

KochL (Ffm. 1802): C a n t i l e n e heißt eigentlich ein Lied, oder ein kurzes Tonstück für den Gesang. Man verstehet aber gemeiniglich darunter eine kleine Cantate für eine einzige Singstimme mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente (301 f.).

(c) Häufig wird im Zusammenhang mit cantilena eine spezifisch AFFEKTIVE CHARAKTERISTIK des Melodischen betont, die sich in Belegen des Mittelalters in der häufigen Koppelung des Ausdrucks mit den Adjektiven dulcis und suavis zu erkennen gibt und cantilena als ‚süße melodia' bestimmt (→ *Melodia* I. (3)):

Augustinus, Brief (spätes 4./frühes 5. Jh.) CLIX, 3: ...audire coepit a dextra parte sonos suauissimae cantilenae ultra solitam notamque suauitatem (ed. Goldbacher, CSEL XXXXIIII, Lpz. 1904, 500, 16–18);
ders., *Confessiones* (um 400) X, 33: Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatius cauens erro nimia seueritate, sed ualde interdum, ut melos omne cantilenarum suauium, quibus Dauidicum psalterium frequentatur, ab auribus meis remoueri uelim atque ipsius ecclesiae (ed. Skutella/Verheijen, Turnholt 1981, 181);
Boethius, *De inst. mus.* (um 500) I, 1: ...infantes ac iuvenes nec non etiam senes ita naturaliter affectu quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit aetas, quae a cantilenae dulcis delectatione seiuncta sit (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 179, 27–180, 3);
Inde est enim, quod infantes quoque cantilena dulcis oblectat, aliquid vero asperum inmite ab audiendi voluptate suspendit (186, 13–15);
Hermann von Reichenau, *Musica* (1054): ...flatus vero duas habet partes, id est arsin et thesin, hoc est elevationem et dispositionem; sed a meliori id est elevatione vel ascensu neuma dicitur, ut moneamus in cantilenae dulcedine quae flatu ab inferioribus ad superiora sonum impellente conficitur, ut cor de terrenis ad caelestia levemus... (ed. Ellinwood, Rochester 1952, 47 a).

Parallel dazu begegnet die Auffassung von cantilena als einer melodischen Bildung mit ethischer Qualität (die verstanden und nicht nur gehört werden will):

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (zw. 410 u. 439) IX, 964: transitus est alienatio uocis in figuram alteram soni. fit autem transitus modis quattuor: per genus...; uel per systema...; uel per tonum, cum a Lydio uel in Phrygium uel in alium tropum cantilena transducitur; uel per modulationem, cum ex alia specie modulandi in aliam desilimus, uel cum a uirili cantilena transitus in femineos modos fit (ed. Dick, Stuttgart 1978, 514, 12–22);
Boethius, *De inst. mus.*, loc. cit., I, 1: Sicut enim in visu quoque non sufficit eruditis colores formasque conspicere, nisi etiam quae sit horum proprietas investigaverint, sic

non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjunctae sint vocum proportione discatur (187, 12–16);
Johannes, *Summa musice* (zw. 1274 u. 1312): Per musicam in bello timidi confortantur, dispersi revocantur et victi, et de Pythagora legitur quod luxuriosum quemdam per musicam ad continentiam revocabat; est enim quedam species cantilene qua luxuria effugatur et est alia qua luxuria provocatur... (ed. Page, Cambridge 1991,145 f.: 247–251; vgl. GS III, 195 b).

Neben der Kennzeichnung der ,Süße' wird cantilena auch mit dem Merkmal des Schwermütigen oder der Trauer verbunden sowie – besonders in den romanischen Sprachen – mit der in irgendeiner Form auffälligen oder besonders dominanten affektiven Qualität einer melodischen Tonfolge:

Hieronymus, *Commentarius in Esaiam* (vor 420) X, Prologus: Cuius naeniae et lugubres cantilenae necdum mihi proditae sunt... (*Opera* II, Corpus Christianorum Series lat. LXXIII, Turnholt 1963, 396, 14);
Pseudo-Rufinus, *Commentarius in Amos prophetam* (5. Jh.) V, 16/17: ...funebres cantilenæ, quas ad rythmum... turba resonabat (MignePL XXI, 1081);
The Harley Lat.-Old Engl. Glossary (11. Jh.): cantilena . modulatio . compositio . a canendo . uel [altengl.] sarlic blis (ed. Oliphant, Den Haag u. Paris 1966, 49: 216);
Wipo, *Gesta Chuonradi II imperatoris* (um 1050) XL: Qui vocem habet serenam, hanc proferat cantilenam / De anno lamentabili... (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum [LXI], Hannover u. Lpz. ³1915, 60, 22–23);
A. Manzoni, *Promessi sposi* (1827) XXXIV: La cantilena infernale mista al tintinnìo de' campanelli... risonava nel vôto silenzioso delle vie (ed. Mondadori, Mailand 2002, 711);
P. C. V. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue frç.* (Paris 1829), Art. *Cantilena*: ...sorte de romance, dans le genre grave et sentimental (zit. nach: W. von Wartburg, *Franz. Etymologisches Wörterbuch* II/1, Tübingen 1949, 234 b);
G. Pascoli, *Poesie* (vor 1912): E cadenzato dalla gora viene / lo sciabordare delle lavandare con tonfi spessi e lunghe cantilene (ed. Baldacci, Mailand 1981, 58);
P.-E. Littré, *Dictionnaire de la langue frç.* ([1873] Chicago 1982), Art. *Cantilène*: ...mélodie d'un genre langoureux ou sentimental (I, 717 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Cantilène*: ...on le réserve actuellement..., dans le genre profane, à des pièces vocales ou instrumentales de courtes dimensions et d'expression sentimentale (54 a).

Eine weitere Implikation ist die beruhigende oder besänftigende Kraft des Melodischen, die sich im Italienischen in der Bezeichnungsfunktion von cantilena für Wiegenlied erhalten hat und die möglicherweise die Bedeutung Summen des ital. cantilenare motiviert (vgl. E. T. Harris, Art. *Cantilena (ii)*, New GroveD, London ²2001, V, 57 b):

Ausonius, *Ephemeris* (4. Jh.) II: fors et haec somnum tibi cantilena Sapphico suadet modulata versu (ed. Green, Oxford 1991, 7);
Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Ut enim fabulosa taceam: quomodo scilicet Orpheus coniugem ab inferis lire modulamine, pellectis qui apud inferos erant, ad superos revocaverit; et qualiter bestias, tigres ac delfines, marina scilicet animalia, necnon serpentes, quidam cantilena mites reddiderunt (CSM 21, 58: I,3–4);
A. Traino, *Nuovo vocabolario siciliano ital.* I (1868), Art. *Cantilena*: 2. ninnananna. 3. cadenza nella pronuncia (zit nach: G. Piccitto, *Vocabolario siciliano* I, Catania u. Palermo 1977, 562 a).

(d) Einige Autoren beziehen cantilena auf die Vogel- oder Tierstimme sowie auf andere Geräusche der Natur:

G. S. A. Sidonius, Brief an Hesperius (zw. 469 u. 470): Sed quorsum ista? quin potius paupertinus flagitatae cantilenae culmus immurmuret (ed. Loyen, *Lettres*, Paris 1970, II, 69: II,10,4);
Ennod, *Dictiones* (um 521) I: Libet tamen dicendi principia consecrationis tuæ derivare de tempore, et cum anni renascentis infantia, florulenta, si valeo, dictione vernare. Nunc cum terræ succus per venas arentium virgultorum currit in germina, et alvus sicci fomitis humore martata turgescit: cum avium cantilena comitur sapore modulato: cum vita segetum glebis sepulta hiemalibus, quasi algoris repagulo emissa et tepore fota concipitur (MignePL LXIII, 264);
Albertus Magnus, *De Animalibus* (zw. 1258 u. 1262) XXI, 1, 6: In genere autem avium videmus quasdam aves esse musicas et quasdam non musicas, et inter musicas quasdam videmus facere valde diversos sonos et vocum fractiones sicut galandra et alauda et phylomena: quasdam autem videmus facere quasi cantilenam unam tantum... (ed. Stadler, Beitr. zur Gesch. d. Philosophie d. Mittelalters XVI, Münster 1921, 1337, 18–21);
XXVI, 16: ...quia spiritu clauso in pectore format cantilenam, ...clarius cantat [cicada] (1585, 28–29);
J. Swan, *Speculum mundi, or a glasse representing the face of the world* ([1635] London ²1643): They [sc. birds] chaunt her [sc. Aurora] out a mirthfull cantilene (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, II, Art. *cantilene*, 847 b).

III. Im fachwissenschaftlichen Schrifttum seit dem Mittelalter begegnet cantilena in einer Vielzahl von Kontexten, innerhalb derer die Bezeichnung – ohne allerdings je definitorisch erläutert zu werden – allgemein auf ein aus Tönen bzw. Tonhöhen zusammengesetztes musikalisches Gebilde bezogen wird, sei es einfacher oder komplexer Natur, ein- oder mehrstimmig, geistlich oder weltlich, sei es theoretischen Charakters oder artifizielles Produkt.

(1) Cantilena bezeichnet in zahlreichen Traktaten eine Folge mathematisch definierter und messbarer Tonhöhen oder Intervalle.

(a) In den frühesten Quellen ist dieses Begriffsverständnis von cantilena explizit zahlhafter oder quantitativer Natur. Calcidius bezieht in seiner Teilübersetzung und Kommentierung von Platons

Timaeus den Ausdruck cantilena auf Tonhöhenfolgen, die auf mathematischen Verhältnissen beruhen und insbesondere aus den für das pythagoräische Denken grundlegenden Intervallen Quarte (diatessaron) und Quinte (diapente) als symphoniae sowie Ganzton (epogdous) und Oktave (diapason) als Ergebnis von deren Subtraktion und Addition gebildet sind:

Commentarius in Platonis Timaeus (4. Jh.) XLIV: Est autem in sonis differentia iuxta chordarum intentionem, siquidem acuti soni uehementius et citius percusso aere excitantur, grauiores autem. quotiens leniores et tardiores pulsus erunt, et accentus quidem existunt ex nimio incitatoque pulsu, succentus uero leni et tardiore, ex accentibus porro et succentibus uariata ratione musicae cantilena symphonia dicitur. Prima igitur symphonia in quattuor primis modulis inuenitur, quae diatessaron dicitur, secunda uero, quae ex quinque primis modulis constat, diapente cognominata est. Quibus compositis in ordinem nascitur ea cantilena, quae epogdous et diapason uocatur...
Hos igitur concinentes sibi inuicem sonos primus dicitur Pythagoras notasse et intellexisse habere aliquam cum numeris germanitatem. Itaque diatessaron cantilenam eandem habere rationem quam habet epitritus in numeris... (ed. Waszink, London u. Leiden 1962, 92, 19–94, 2).

In einem vergleichbaren Zusammenhang führt Favonius Eulogius diese vier Intervalle, die für eine wohlgebildete „cantilena" notwendig sind, mit den griechischen Verhältnisbezeichnungen diplasius (2:1, Oktave), hemiolius (3:2, Quinte), epitritus (4:3, Quarte) und epogdous (9:8, Ganzton) an:

Disputatio de somnio Scipionis (vor 410): Sed ne confus(i)us haec a nobis trada(n)tur, dicam quot modis inter se numeri, comparentur, dein quae sit numeris modisque cognatio ad efficiendam consonantem iugiter cantilenam. Numerus igitur aut diplasius aut hemiolius aut epitritus aut epogdous appellatur (ed. Scarpa, Padua 1974, 32: XXIII,1–2).

Die Auffassung von Hucbaldus Eln., daß nur Töne mit bestimmter Tonhöhe und zahlhafter Qualität als musikalische bzw. als „totius cantilenae fundamenta" gelten können (*De harmonica inst.*, um 900; ed. Traub, Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 34; zit. unten, III. (7)), wiederholt Bern von Reichenau unter Hinweis darauf, daß jede „cantilena" unter anderem auf dem genau bestimmten und berechneten Maß der Töne bzw. Tonhöhen („rate sonorum quantitate distincta") beruhen solle:

Prologus in tonarium (zw. 1021 u. 1036): Verum quia omnis cantilena non quibuscumque vocibus, sed certis et determinatis sonis... ordinabiliter contexitur..., ita quoque armoniae concentus rationabili sonorum quantitate promatur... (ed. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau*, Musica mediaevalis Europae occidentalis V, Tutzing 1999, 33: I,8–9; vgl. GS II, 63 b);
Quocirca sit nostrae musicae cantilena rata sonorum quantitate distincta, neumarum gravitate ponderata, pudenterque coniuncta, modesta, simplex et mascula, nec effeminata, quatenus eius dulcedine adtacti incitemur ad psallendum Domino laeti, semper memores psalmistae vocis admonentis: psallite sapienter (65: XI,17–18; GS II, 78 a).

(b) Bei Boethius wird cantilena im Sinne einer Tonhöhenabfolge VERBUNDEN MIT DER GRIECHISCHEN TETRACHORDLEHRE bzw. den Genera des Diatonischen, Chromatischen und Enharmonischen (vgl. zu Boethius' Berechnungen *De inst. mus.*, IV, 5–12 [um 500]; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 314 ff.):

ibid. I, 15: His igitur ita propositis dicendum videtur, quot generibus omnis cantilena texatur, de quibus armonicae inventionis disciplina considerat. Sunt autem haec: diatonum, chroma, armonia (200, 23–26);
I, 21: De generibus cantilenae. His igitur expeditis, dicendum de generibus melorum (212, 23).

Boethius führt die fünf griechischen Tetrachorde an und zählt die Intervallschritte in jedem Genus auf, beginnend mit jenen der „cantilena" der Tetrachorde im diatonischen Genus:

I, 21: Cum sint igitur quinque tetrachorda: hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, hyperboleaon, in his omnibus secundum diatonum cantilenae procedit vox per semitonium, tonum et tonum in uno tetrachordo, rursus in alio [per] semitonium tonum ac tonum ac deinceps (213, 2–7);
vgl. daran anknüpfend etwa Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300), Cap. *De tribus generibus cantilenae*: Et per tetrachordum diatessaron continens tripliciter disponitur. Uno modo sit tonus, tonus, et semitonus, et vocatur hoc genus cantilenae diatonicum (CSM 14, 78: III,10–11).

Johannes de Grocheio verknüpft die bei Boethius noch getrennt behandelten Bereiche der Musica mundana, humana und instrumentalis einerseits und die Diskussion der Genera andererseits. Trotz grundsätzlicher Ablehnung dieser Dreiteilung (vgl. unten, III. (7)) bekräftigt Johannes die Zugehörigkeit der Genera zur Musica instrumentalis und bestätigt die Anwendung des diatonischen Genus in „cantilenae" seiner Zeit:

De musica (um 1300): Genus autem tertium, quod de instrumentali musica dicitur, in tria distribuunt, puta in diatonicum, chromaticum et enarmonicum, secundum quae tria concordantias monochordi procedere dicunt. Diatonicum autem appellant, quod procedit per tonum et tonum et semitonum, secundum quod fiunt ut plurimum cantilenae... (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 122, 35–41).

Jacobus Leod. kündigt zwar im *Speculum mus.* I (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, I, 12: I,39) an, daß er im fünften Buch „de tribus cantilenarum generibus" und von der Bestimmung der Tetrachorde mit Hilfe des Monochords sprechen wolle, und betitelt das Kap. 8 dieses Buchs auch als „*De generibus cantilenarum. Quid et quot sint*" (CSM 3, V, 25). In den Ausführungen des Kapitels jedoch tritt in Anlehnung an Boethius' oben angeführte Aussage der Ausdruck melos an die Stelle von cantilena.
In der Inhaltsübersicht, die in der Hs. Rom, Casanatense, ms. 2151, dem Text des Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430), vorangestellt ist, wird die Behandlung der „bei den Alten gebräuchlichen" drei Genera der „cantilenae" ange-

kündigt. Bei der Erwähnung des chromatischen und enharmonischen Genus setzt der anonyme Verfasser dabei auffälligerweise den Plural von melos mit dem Singular von cantilena gleich, so daß der Ausdruck cantilena hier möglicherweise eher eine bestimmte Kategorie von Melodie (oder Lied) meint als Melodien im allgemeinen:

De generibus cantilenarum quibus utebantur antiqui. De forma primi generis quod diatonum sive diatonium. De secundo melorum seu cantilene genere quod cromaticum dicitur et de ejus forma. De tertio melorum seu cantilene genere quod enarmonicum nominatur et de ejus forma (ed. de la Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 123).

Im Text selbst spricht Ugolinus bei der Behandlung der drei Genera der „cantilena" einem jeden Genus einen unterschiedlichen Charakter zu; so „enthalte" die „cantilena" im Diatonischen „harte und rauhe", im Chromatischen „süße und liebliche" sowie im Enharmonischen die „süßesten und ausgezeichnetsten" ‚Melodien' (zur Bedeutung von melodia im Sinne des Musikalischen → *Melodia* I. (1)–(4)):

loc. cit. V: Diatonicum quidem primum melorum genus durius aliquanto et naturalius est, cuius cantilena duras asperasque tenet melodias, de quo Boetius: ...Chromaticum... cuius cantilena dulcis atque suavis est. Sed enarmonium quod tertium genus est... cuius cantilena dulcissimas atque egregias continet melodias... (CSM 7, III, 206: XLIV,8–11).

Im ausgehenden 15. Jh. differenzieren Autoren ausgehend von Boethius' Dreiteilung der musikalischen Fähigkeiten die ‚beurteilende Praxis' in die Bereiche des Rhythmus, des Melodischen („cantilena") und des Texts („carmen"):

Adam Fuld., *Musica* (1490) II, 6: Tria genera circa musicam versantur; unum instrumentis agitur: aliud fingit carmina: tertium utrumque diiudicat...
Tertium, quod iudicandi peritiam sumit, rhythmos, cantilenam, carmenque totum perpendere potest; hoc autem cum totum in ratione & speculatione positum sit, proprie musicæ deputabitur (GS III, 347 b f.);
Fr. Gafori, *Theorica mus.* (Mailand 1492) I, 5: Concinnem facultatem profitentium triplex est genus. Vnum quod instrumentis agit. Aliud fingit carmina. Tertium instrumentorum opus carmenque diudicat... Tertium genus est quod iudicandi peritiam sum{m}it: ut rythmos & cantilenas atque totum carmen ueraciter appræhendere possit. quod cum totum in ratione & speculatione sit positum musicæ arti proprie conuenit (f. b ii' f.).

An anderer Stelle bildet Gafori aufgrund der Arten des stimmlichen Ausdrucks vier Personengruppen: 1. Redner, (Vor-)Lesende sowie Vortragende einfacher Antiphonen und Psalmen, 2. Dichter und Rezitatoren, die Prosodie und Metrik beachten, 3. Musiker und Sänger, die die intervallische Struktur des Melodischen berücksichtigen und „dulcem cantilenam" erzeugen sowie 4. Schauspieler und Tänzer:

Pract. mus. (1496) I, 1: Non enim concinitatis noscitur seruare naturam: sed quod certi ipsorum modorum (quos & tonos vocant) limites & termini atque vocum congressiones & transitus: secundum scilicet naturalem diatonici generis dispositionem obseruari pernoscuntur: cantilenarum ac totius modulaminis exordia in ipso ut plurimum comprobantur. Inde soniferam lectionem quasi lectionem sustinentem sonos vel ipsis sonis substitutam: ipsum planum cantum appello: Veteres autem ut vigessimooctauo problemate partis harmonicæ afferit Aristoteles: primas huiuscemodi vocum animaduersiones quas instituendis ad musicam adolescentibus præponebant leges vocabant. Secundum genus est eorum qui non modo mentis conceptum sed & syllabas ipsas breues & longas (quod poetarum est) metrica consideratione pronuntiant: de quo quidem primo secundi gratiore licentia sermo fiet. Tertium genus est eorum qui alterutra inuicem sonoritate certis interuallorum dimensionibus melodiam ac dulcem efficiunt cantilenam. quod tertio presentis operis volumine pernotatur: hos proprie musicos & cantores vocant. Quartum genus histrionicæ & mimicæ arti dicari solet... (f. a i').

G. Zarlino verwendet cantilena häufig in der Bedeutung Musikstück, wie es im folgenden Beleg in der Wendung „Compositione ò Cantilena" deutlich wird:

Sopplimenti mus. (Venedig 1588) IV, 36: Qvello che si è detto dei Mouimenti fatti da una parte della Compositione ò Cantilena, non si muouendo l'altra... (224).

(c) Einige Autoren wenden den Ausdruck cantilena auf eine AUS SPEZIFISCH MUSIKALISCHEN INTERVALLEN GEBILDETE MELODIELINIE an, wenn sie besondere Eigentümlichkeiten überwiegend geistlicher Gesänge behandeln.
Die Anzahl der für solche Gesänge in Frage kommenden Intervalle unterliegt dabei jedoch divergierender Zählung. Guido Aret. etwa spricht von sechs Intervallen (Halbton, Ganzton, kleine und große Terz, Quarte, Quinte), die die einzigen Bestandteile jeder „cantilena" seien. Andere Autoren führen den Ausdruck in davon abweichenden Auflistungen an:

Anon., Trakt. mit d. Incipit „Ratio breviter excerpta de musica cum tonario" (Tonarius Lugd.) (10./11. Jh.): Quinque sunt consonantiae musicae: diatessaron, quae et sesquitertia dicitur; diapente, quae et sesquialtera; diapason, quae et dupla vocatur; diapente ac diapason, quae et tripla nuncupatur; bis diapason, quae et quadrupla. Duas harum, id est diatessaron et diapente, in frequentiori usu tenemus; tertia, id est diapason, raro utimur; ceteras in nostris cantilenis non adhibemus (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 90, 1–3);
Bern von Reichenau, *Prologus in tonarium*, loc. cit.: Ex quibus verbis satis apparet longe aliud esse per simplices consonantias cum sonorum intervallis cantilenam contexere, aliud per compositas easdem voces sive superius sive inferius per immutationem resumere (37: III,14; vgl. GS II, 65 a f.);
Guido Aret., *Regulae rithmicae* (zw. 1025/26 u. 1028): Nisi motibus his senis nulla vox movebitur. / Omnis ergo cantilena quia his efficitur, / Moneo te, prudens cantor, hos perfecte discere; / Nam qui hos plene cognoscit, nil in cantu dubitat (ed. Smits van Waesberghe/Vetter, Divitiae Musicae Artis A, IV, Buren 1985, 106: 90–93);
Amerus, *Practica artis musice* (1271): Sciendum est quod musica constat ex septem vocibus consonantibus que

etiam coniunctiones a quibusdam solent appellari; sunt autem septem voces ist(a)e: tonus, semitonus, ditonus, semiditonus, dyatessaron, dyapente, dyapason per quas omnis cantilena discurrit, et dicuntur consonantes quasi simul sonantes (CSM 25, 78: XVIII,3);

Pseudo-Guido Aret., *Epilogus in modorum formulis et cantuum qualitatibus* (11. Jh.) III: Omnis autem cantilena septem dissimilibus vocibus perficitur, ex quibus aliæ sunt consonæ, aliæ vero dissonæ (GS II, 38 a);

Lambertus, *Tract. de musica* (um 1279): Preterea sunt nonnulli qui tritonum inter predictas species enumerant, ad quarum cognitionem discernendum et multorum etiam errorem destruendum, eas iterum cum probatione et opere formamus.

[Notenbeispiel mit folgendem Text:] Ter quaterni sunt species quibus omnis cantilena contexitur. Scilicet. Unisonus. Tonus. Semitonium. Dytonus. Semiditonus. Dyatessaron. Dyapente. Tonus cum dyapente. Semitonium cum dyapente. Dytonus cum dyapente. Semiditonus cum dyapente. Ad hec sonus dyapason (zit. nach Hs.-Faks. in: J. Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, Lpz. 1969, Musikgesch. in Bildern III/3, 79; vgl. CS I, 259 a f.);

J. Ciconia, *Nova Musica*, loc. cit., I, 23: Item in Musica sillabarum: Verbi gratia de semitonio quod non sit plenus tonus, dicimus enim non plenus est sciphus et cetera similia. Item: Semitonium autem semper imperfectum est, tonus vero perfectus. Sed dum unum imperfectum alter vero perfectus, imperfectum a perfecto moderatur. Igitur modulatio cantilenarum ex utrisque perficitur, quia ex tonis et semitoniis constat omnis musica (104, 13–106, 6);

ibid. I, 60: [Nach Nennung je eines Gesangs für die Exemplifizierung der neun Intervalle, die über die von Guido Aret. und anderen genannten sechs hinausgehen:] Igitur conticescat ignorantia Guidonistarum, quoniam auctorum prudentia et antiqua auctoritas cantilenarum convincunt eorum ut ita dicam insaniam qui dicunt coniunctiones vocum solummodo sex modis fieri (216, 2–5).

Der Ausdruck cantilena begegnet auch bei Intervallaufzählungen in didaktischen Liedern wie etwa in dem in vierzehn Quellen belegten *Ter terni sunt modi;* solche Aufzählungen wollen sowohl durch den Text als auch durch die dem jeweils genannten Intervall entsprechende diastematische Struktur Anleitung für die Bildung einer exemplarischen bzw. wohlgebildeten Tonfolge („cantilena") geben. Spricht Hermann von Reichenau, der wohl als erster das genannte Lied zitiert, noch von „versus", so bezeichnen spätere Autoren das didaktische Konstrukt selbst als „cantilena" (zur angeblichen Verfasserschaft Hermanns vgl. H. Oesch, *Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern 1961, 138 f. u. 219 f., sowie M. Huglo, *Les tonaires*, Paris 1971, 356):

Willehelmus Hirsaug., *Versus ad discernendum cantum* (um 1069?): Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contexitur: scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente, ad hæc sonus, diapason. Si quem delectat, eius hunc modum esse agnoscat. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est, eas alte memoriæ commendare, nec prius ab huiusmodi studiis quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniæ totius facillime queat comprehendere notitiam (GS II, 150);

Johannes Affl./Cotto, *Musica* (um 1100): Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus melodia [Variante: cantilena] contexitur: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente (CSM 1, 67: VIII,1 [mit Anm.]);

Omnium autem harum clausularum exempla in cantu nosse desiderans discat cantilenam istam: Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contexitur et cetera (70: VIII,19);

Sciendum praeterea, quod tribus modis musicae neumae fiunt: uno modo per notas in monochordo dispositas, quo veteres musici usi sunt; secundo modo per intervallorum designationes, quod neumandi genus Hermannus Contractus reperisse dicitur, fit autem hoc modo... Horum autem signorum unumquodque absque puncto intensionem notat, cum puncto remissionem. Et haec quidem omnia plenissime docet cantilena illa ab ipso Hermanno, ut fertur, composita: E voces unisonas aequat etc., nisi quod diapason intensionem non facit.

Tertius neumandi modus est a Guidone inventus. Hic sit per virgas, clines, quilismata, puncta, podatos, caeterasque huiusmodi notulas suo ordine dispositas... (140 f.: XXI,45–53);

Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Ulterius videndum est qualiter per alias notulas tactus notetur cantus, sed non pono exemplum de notulis Heremanni quia non video bene qualiter per notas illas cantuum voces ad determinatas syllabas dictionum alicuius cantus et ad determinatas claves ipsius gammatis applicentur, qualiter et per illum modum sola vox notetur alteri non iuncta. Unde modus ille notandi ceteris videtur imperfectior, confusior et incertior. Puto ipsum parum fuisse usitatum. Dicitur tamen quod ille Heremannus unam cantilenam fecit in qua illis utitur notulis, et incipit sic: „e" voces unisonas aequat, etc., sed non vidi cantilenam, nec modum illum notandi (CSM 3, VI, 210: LXXIII,15–16).

(2) Ausgehend von Augustinus sowie Isidorus Hisp., dessen Formulierung sich noch bis ins späte mittelalterliche Schrifttum verfolgen läßt, wird cantilena bezogen auf ein Gebilde, dessen Materie der sonus in seiner dreifachen Natur (als harmonica, organica und rhythmica) ist (→ *Organum* I. (3)(b); → *Rhythmus* II.):

Augustinus, *De doctrina christiana* (426–27) II, 17: ...facile erat animadvertere omnem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem esse natura. Aut enim voce editur, sicuti eorum est qui faucibus sine organo canunt, aut flatu, sicut tubarum et tibiarum, aut pulsu, sicut in citaris et tympanis et quibuslibet aliis, quae percutiendo canora sunt (ed. Green, Oxford 1995, 88);

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 19 *De triformi Musicae Divisione*: Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces, aut flatu, sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu, sicut per citharam,

aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est (ed. Lindsay, Oxford, 1911, I, o. S.);
Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Igitur ad omnem sonum qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est armonica, que ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu subsistit. Tertia rithmica, que cordarum amministratur intentione, pulsuque digitorum numeros recipit (CSM 21, 68: V,1–2);
Anon., *Vocabularium mus.* (11. Jh.), Art. *Musica*: Materies cantilenarum triformem esse cernitur; prima est harmonia quae ex vocum cantibus constat, secunda organica quae ex flatu constat; tertia rhythmica quae ex pulsu digitorum so-num recipit (ed. de la Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 406);
Anon., *Carmina cantabrigensia* (11. Jh.) VI: Omnis sonus cantilene trifariam fit. / Nam aut fidium concentu sonus constat / pulsu plectri manusve, / ut sunt discrepantie vocum variis / chordarum generibus... (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum [XL], Bln 1926, 13);
Anon. Glosse in Boethius, *De inst. mus.* I, 34 (zw. 9. u. 12. Jh.): Ad omnem autem sonum, qui materies est cantilenarum, triformem constat esse naturam (ed. Bernhard/ Bower, *Glossa maior in inst. mus. Boethii, Editionsbd.* I, München 1993, 354);
Anon., *Metrologus* (13. Jh.): Ad omnem autem sonum, quae materies est cantilenarum, secundum Isidorum Ethymologiarum, triformem consistit esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus sicut per fauces, aut flatu sicut per tubam vel tibiam, aut pulsu sicut per citharam aut per quodlibet aliud quod percutiendo canorum est (ed. J. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 68: 18–22);
Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289) II: Nam secundum Isidorum libro tertio Etymologiarum ad omnem sonum, qui materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. ...harmonica... organica... rhythmica... Nam aut voce editur sonus... aut flatu... aut pulsu... aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est (ed. Cserba, Regensburg 1935, 11, 6–14);
J. Valendrinus, *Opusculum monacordale* (spätes 14. Jh.): Diatonica, ut ait Isidorus tertio ethimologiarum [sic] capitulo XVIII., usitata apud nos musica tribus perficitur speciebus, secundum quod soni, qui materies sunt cantilenarum, triformem habent naturam. Aut enim voce editur sonus aut flatu aut pulsu. Quae ex vocum cantibus constat, musica diatonica harmonica dicitur, ex flatu organica, ex pulsu rigmica [sic] nuncupatur (ed. Feldmann, *Musik u. Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, 161);
Anon., Trakt. mit d. Incipit „Musica disciplina est que de numeris loquitur" (14. Jh.): Omnem autem sonum, qui materies cantilenarum est, triforme constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum carminibus constat; secunda organica, quae ex flatu consistit; tertia rhythmica, quae in pulsu digitorum sonos recipit (ed. Federhofer-Königs, *Ein unvollständiger Trakt. d. 14. Jh...*, KmJb XLIV, 1960, 17);
J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 3: Item Ysidorus: Ad omnem autem sonum que materies cantilenarum est triformem constat esse naturam (ed. Ellsworth, Lincoln u. London, 1993, 58, 15–16).

(3) Verstärkt seit dem frühen Mittelalter, aber auch schon bei Martianus Capella, bezeichnet cantilena eine RHYTHMISCH CHARAKTERISIERTE MELODIE:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (zw. 410 u. 439) II, 117: Ecce ante fores quidam dulcis sonus multifidis suauitatibus cietur, quem Musarum conuenientium chorus impendens nuptialibus sacramentis modulationis doctae tinnitibus concinebat... ac tunc ille omnis chorus canoris uocibus dulcique modulatu praeuertit omnes organicas suauitates, et cum sacrae numeris cantilenae haec dicta funduntur... (ed. Dick, Stuttgart 1978, 49, 6–16).

Der Ausdruck cantilena begegnet anschließend im Zusammenhang mit der Ausführung des liturgischen Gesangs („cantilena"), der allgemein nach den Verhältnissen der Versfüße gebildet sein soll (der Ausdruck „aequalitas" in der *Commemoratio brevis* bezieht sich wohl auf die Gleichheit der zeitlichen Verhältnisse und nicht auf die der Notenwerte):

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Metrica est, que mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa, heroicum, elegiacum, saficum, et ceterorum metrorum. Nam ipsius cantilene vox, si recto canitur tramite, per ordinem discurrit pedum (CSM 21, 67: IV,8–9);
Scolica enchiriadis (vor 900): Ut attendatur, ubi productioribus ubi brevioribus morulis utendum sit, quatinus uti, quae sillabae breves quaeque sint longae, attenditur. Ita qui soni producti quique correpti esse debeant, attendatur, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu, plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere... (ed. Schmid, München 1981, 86: I,384–90);
Commemoratio brevis (um 900): De cetero ante omnia sollicitius observandum, ut aequalitate diligenti cantilena promatur, qua utique si careat, praecipuo suo privatur iure et legitima perfectione fraudatur (ed. Schmid, loc. cit., 175: 288–290);
Inaequalitas ergo cantionis cantica sacra non viciet; non per momenta neuma quaelibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu verbi gratia responsorii vel ceterorum segnius quam prius protrahi incipiatur. Item brevia quaeque impediosiora non sint, quam conveniat longis, nec longa inaequalitate lubrica festinantius labantur, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa aequaliter longa, [sicut] brevium sit par brevitas exceptis distinctionibus, quae [nihilominus] simili cautela in cantu observandae sunt. Omnia, quae diu, ad ea, quae non diu, legitimis inter se morulis numerose concurrant et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur... (176: 295–305).

Im Kontext der früheren und durch den sogenannten Anonymus Vivell ausführlich kommentierten Auffassung, den Rhythmus einer „cantilena" in Analogie zu den Versfüßen zu schlagen, weist Guido Aret. darauf hin, daß nach syllabae, partes und distinctiones als Teilen einer „cantilena" (vgl. unten, III. (7)) zunehmend längere Pausen eingehalten werden sollen:

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): De quibus illud est notandum quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius.

Tenor vero, id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat (CSM 4, 163 f.: XV, 6–11);
Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aret. (zw. 1070 u. 1100): Et quia sic considerandum est in harmonia quemadmodum in metris, sic, id est ideo, opus est ut cantilena plaudatur et resonet quasi metricis pedibus, nunc spondaicam nunc dactylicam sonoritatem habendo, ut in sequenti dicet. Cantilenam vero pro distinctione accipit, sicut superius, cum diceret neumam partem esse cantilenae (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guido Aret.*, Amsterdam 1957, 148, 6 f.);
ibid.: Ut mihi videtur, triplicem per haec verba designat cantilenae collationem, quia vult ut proportionalis fiat aut intercapedo duarum vocum, quod notat dicendo: et aliae voces morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant, aut ut numerus vocum proportionaliter consideretur, quod his intimat verbis: aut in numero vocum, seu ut fiat comparatio in ultima ipsius vocis protensione (152, 56 f.).

Der Ausdruck cantilena im Sinne des Erklingenden findet auch dann Verwendung, wenn über rhythmische Fragen im konkreten Zusammenhang mit musikalischer Notation gesprochen wird:

Anon., *Metrologus* (13. Jh.): Trochaeus vero dictus est ab eo quod celerem conversionem facit cantilenae ut hic: [Notenbeispiel] (ed. Smits van Waesberghe, loc. cit., 87, 70 f.);
Anon., Trakt. mit d. Incipit „Cognita modulatione melorum" (um 1290) I, 1: Sed si intelligis, quod septima sit longa, tunc cum illa pausatione adiungatur brevis et altera brevis pro pede, quod quidem est difficile ad pronuntiandum, quoniam unus pes entitur in alio pede; quod quidem fit in multis cantilenis, et hoc nesciunt homines distinguere in multis locis (ed. Reckow, BzAfMw IV, 35, 15–19);
W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Et sic perfectio aliquando brevis aliquando longa, et hic modus nominandi in aliquo genere est incertus sicut patet posterius in cantilenis admixtis pausis diversis, quia non determinatur quid breve et quid semibreve, sic cum aliquando dividatur longa in duas breves et aliquando in tres vel quattuor notas quas currentes vocant, unum in simplicibus utuntur prius positis figuris pro brevi et semibrevi, sic: [Notenbeispiel] (CSM 14, 138 f.: VI,10,18);
Johannes Boen, *Ars musicae* (vor 1367): [Notenbeispiel] Hec sunt quatuor note, quibus omnis mensurabilis contexitur cantelena [sic]. Quarum prima longa, secunda brevis, tertia semibrevis, et ultima minima nuncupatur (CSM 19, 15: I,1,1–2);
M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: *Opus aureum musicae*, hg. von N. Wollick (Köln 1501) III, 3: Sunt praeter haec adhuc alia signa intrinseca, quibus nonnumquam cantilena dinosci poterit. Et sunt tripartita, est enim aliquid modi, aliquid temporis et quidam prolationis (ed. Niemöller, Köln 1961, 6).

(4) Boethius behandelt in seiner Dreiteilung der Musik in musica mundana, humana und instrumentalis cantilena als AUSPRÄGUNG DER MUSICA INSTRUMENTALIS bzw. der von Menschen hervorgebrachten hörbaren Musik, ohne dabei Gesang explizit zu erwähnen, was bei späteren Autoren zu unterschiedlichen Zuordnungen von cantilena zu Vokal- oder Instrumentalmusik führt:

De inst. mus. (um 500) I, 2: [Musicae genera] Sunt autem tria. Et prima quidem mundana est, secunda vero humana, tertia, quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur (ed. Friedlein, Lpz. 1967, 187, 20–23);
Tertia est musica, quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis. Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni. De hac igitur instrumentorum musica primo hoc opere disputandum videtur (189, 5–12).

Daß Boethius die menschliche Stimme im Zusammenhang mit musica instrumentalis nicht erwähnt, mag mit einer Orientierung an distinkten – und nicht kontinuierlich verbundenen – Tonhöhenstufen zusammenhängen (vgl. den folgenden Abschnitt), die von ihm ebenfalls durch cantilena als Ausdruck des spezifisch Musikalischen der mathematisch berechenbaren Tonfolge angesprochen werden (vgl. oben, III. (1)(b)). Daß Boethius diese Frage offenläßt, wird im Blick auf cantilena von späteren Autoren jedoch unterschiedlich interpretiert, denn während Hieronymus de Moravia cantilena als Produkt der Stimme innerhalb der musica instrumentalis erläutert, ordnet Ramis de Pareja cantilena dem durch Instrumente hervorgebrachten Teil der musica instrumentalis zu:

Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289) VII: Musica instrumentalis alia in pulsu, ut in tympanis et chordis, alia in voce, ut in carminibus et cantilenis (ed. Cserba, Regensburg 1935, 26, 9–10);
B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (1482) I, 1, 1: Musica autem triplex est nam alia mundana alia humana alia uero dicitur instrumentalis... Instrumentum duplex est aliud enim natura aliud uero arte constat. Naturale instrumentum uox hominis est quod naturaliter uocem eleuare deprimereque possumus. Artis instrumentum dicitur quod arte fiat non natura ut monochordum et cythara et cetera que cantilene famulantur (f. a 3; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 3).

Anonymus St. Emmeram gliedert in „Mondana musica, Humana [musica] und Instrumentalis [musica]", schließt dann aber eine weitere Dreiteilung von musica instrumentalis an, die auf Isidorus Hisp. zurückgeht (vgl. oben, III. (2)) und zu den Teilen musica rhythmica, musica melica und musica metrica führt. Musica melica umfasst dabei geistliche wie weltliche „cantilenæ", die vokal oder instrumental aufgeführt werden:

De musica mensurata (1279), *Prologus*: [Musica] Instrumentalis consistit in musicis instrumentis, et haec siquidem dividitur in tres partes, scilicet rismicam, melicam et metricam. Rismica consistit in rimis sub quadam proportione

tam soni quam numeri constitutis. Melica consistit in melodiis vocum seu cantuum dulciter resonantium, ut in ecclesiis et cantilenis mundanis seu notis sive naturalibus seu artificialibus instrumentis compositis et creatis; et de tali sumus quoad musicam mensurabilem in sussequentibus tractaturi. Metrica consistit in metris melicis uariis scematibus purpuratis, sicut patet in metro heroyco, iambico, elegyaco Ysidore atestante (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 66, 12–20).

(5) Anknüpfend an die antike Differenzierung zwischen kontinuierlichen (syneches) und stufenweise bzw. intervallisch (diastematike) verbundenen Klängen (→ *Diastema* I. (4); → *Melodia* I. (1)) klassifiziert Boethius die Tonbildung der menschlichen Stimme nach der Art des Übergangs von einem Ton zum nächsten und gebraucht dabei cantilena mit Blick auf ETWAS GESUNGENES IM GEGENSATZ ZU GESPROCHENEM:

De. inst. mus. (um 500) I, 8: Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 195, 1–3);
ibid. I, 12: Omnis vox aut συνεχης est, quae continua, aut διαστηματικη, quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est, qua loquentes vel prosam orationem legentes verba percurrimus... Διαστηματικη autem est ea, quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus, estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis sed suspensae ac tardae potius cantilenae... (199, 1–14);
ibid. I, 13: Sed quae continua vox est et ea rursus, qua decurrimus cantilenam, naturaliter quidem infinitae sunt (199, 20–21).

Zahlreiche Autoren greifen diese Erklärung in mehr oder weniger wörtlicher Übereinstimmung auf, setzen aber häufig die von Boethius getrennt verwendeten Begriffswörter melos und cantilena gleich oder ergänzen vereinzelt die Eignung der emmelischen Töne durch expliziten Ausschluß der ekmelischen:

Regino Prum., *De harmonica inst.* (frühes 10. Jh.): Omnis autem vox aut sineches est, id est continua, qua loquentes vel lectionem legentes, verba continuatim percurrimus: aut diastematike, id est, cum intervallo suspensa, quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus, sed modulis inservimus. De qua modo sermo versatur. Est vero sonus casus vocis emmelos, id est aptus melo, id est cantilenae in unam intensionem vel percussionem (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 52: VII,4–6);
Anon., Trakt. mit d. Incipit „Dulce ingenium musicae" (10./11. Jh.): Vox autem aut sin(e)ches est, id est continua, velut in lectione, vel dyastematike, id est cum intervallo suspensa, ut in cantu. Est vero sonus vocis casus emmelos, id est aptus melo, id est cantilenae in unam intensionem vel percussionem (ed. Bernhard, München 1987, 33, 60 f.);
Jacobus Leod., *Compendium de musica* (frühes 14. Jh.?) I, 2: Quid sonus? ...Sonus autem hic sumptus est vocis casus emmeles, id est apto melo seu cantilenae... (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 90, 4 u. 9);
ibid. 1,5: Amplius ekmeles, id est melo ineptae seu in cantilena nullo modo cadentes refutantur (99, 7);
J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) II, 53 *De voce diastematike*: Remigius: Diastematike autem, id est vox suspensus, que non in multis sillabis sed in modulationibus cantilenarum tarde et suspense protrahitur, vim prosaicorum cantus tenet, et que melodia, id est vox sine verbis dicitur (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 332, 2–4);
B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (1482) I, 2, [1]: Alio etiam modo distinguit Boetius in libro primo uocem humanam in continuam et discretam... ...discretam uero illam dicit, quam canendo suspendimus, in qua non sermonibus sed modulis potius inseruimus. estque uox ipsa tardior et per modulandas uarietates quoddam faciens interuallum, non taciturnitatis aut silentii. sed tarde potius ac suspensae cantilene (f. b 5'; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 25 f.).

(6) Seit dem 9. Jh. verwenden Autoren cantilena weitgehend synonym zu cantus zur Bezeichnung für liturgischen Gesang und bringen dadurch den Ausdruck in Zusammenhang mit einer MELODIEBILDUNG MIT MERKMALEN DES SYSTEMS DER KIRCHENTONARTEN wie spezifische Schlußwendung der Psalmtöne (differentia), Zuordnung zu einem der acht Modi, Lage des Halbtons zur modalen Bestimmung, modale Wendung, Ambitus, Quintgattung (modus vocum), Finalis und Oktavspezies.
Aurelianus nennt cantilena im Zusammenhang mit den „differentiae", den Schlußwendungen der Psalmtöne mit Ziel eines ‚weichen' melodischen Übergangs zur folgenden Antiphon; dabei bringt er acht der Musen mit den acht Modi in Verbindung, während die neunte Muse für die Unterscheidung der differentiae der „cantilenae" als zuständig angesehen wird. Mehrere Jahrhunderte später bezieht sich Adam Fuld. mit dem Ausdruck cantilena (und nicht differentia) auf die vier- bis siebentönigen Schlußwendungen selbst:

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Ceterum fuere quidam qui his viii tonis, ut iam diximus, sumpsisse numerum arbitrati sunt a novem Musis quas poete fingunt esse filias Iovis, videlicet ut octo congruerent his octo tonis. Nona autem ad discernendas cantilenarum esset differentias, que non inter tonorum dicitur numero deputari, sed ad inventionum nomine censeri (CSM 21, 81: VIII,38–39);
Adam Fuld., *Musica* (1490) II, 14: Qui vero tonos memoriæ commendare velit, oportet, ut tonorum litteras sciat initiales, finalesque sedium litteras. Sunt autem quatuor initiales, quatuorque finales...
Formam vero tonorum ac melodiam veram regalium & subiugalium tibi sequens ostendit cantilena.
Si quis singulorum cupit tonorum scire melodiam, hanc attendat normam...
Et sic fine brevi studioque levi poterit hic scire tonos diffinire (GS III, 355 b f.).

Schon früh wird cantilena im Sinne von cantus bei der Anführung der acht Kirchentonarten (→ *Modus* III. (1)–(8)) erwähnt; die Zahl acht wird dabei häufig mit Phänomenen anderer Bereiche in Verbindung gebracht, wie den Teilen der Rede (vgl. dazu auch

den folgenden Abschnitt) oder den Glückseligkeiten, wie etwa bei Guido Aret., dessen Formulierung auch später wieder aufgegriffen (vgl. etwa Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI [zw. 1321 u. 1324/25]; CSM 3, VI, 91 f.: XXXVI,30) oder wie im Fall des *Liber specierum* erweitert wird:

Tonarius mett. (vor 869): Et merito omnigena cantilena VIII tonis regulatur ac perstringitur, quia et VIII partibus orationis omnis fons latinitatis contineri dinoscitur (ed. Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz*, Münster 1965, 63);
Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur (CSM 4, 150: XIII,2–3);
Liber specierum (zweite Hälfte d. 11. Jh.): Octo igitur sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrit. Ex quibus quattuor sunt auctorales et quattuor plagales... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 48: XXII,19).

Die präzise Darstellung der Modi im dritten Teil der *Scolica enchiriadis* (vor 900) hebt die Lage des Halbtons in der Melodiebildung als ein wesentliches Merkmal zur modalen Bestimmung hervor. Aus diesem Grund gilt der Halbtonschritt als „Herz und Seele" einer „cantilena". Seine Lage – und somit der Modus – wechselt nur bei Transposition einer Tonfolge:

Nam hinc sua cuique ptongo discernibilis qualitas et tetracordis vel pentacordis suae sunt species et, ut fatebaris, troporum omnium formae, ipsumque idem semitonium quodammodo cor atque animus efficitur cantilenae (ed. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis*, München 1981, 151: 588–91);
Glosse zu ibid. I (11. Jh.): quando enim cantilena altius incipit tono vel semitonio in tetrachordis vel pentachordis seu duplis, mox altera species efficitur (loc. cit., 86, Anm. 146).

Der Verfasser der *Alia musica* (zw. 875 u. 925) spricht von cantilena im Zusammenhang mit bestimmten Wendungen, die für die einzelnen Modi charakteristisch seien:

§ 27: Hinc incipit melodia secundi tropi, quae est NOEAGIS, et non ad 8 [sc. 8/12 bzw. 2/3 = Quinte a zu d] sed ad 9 [sc. 9/12 bzw. 3/4 = Quarte g zu d] pertingit, sicut omnes cantilenae ejusdem tropi. Clauduntur enim duabus diatessaron consonantiis (ed. Chailley, Paris 1965, 117);
§ 132: Porro cantilenae octavi tropi more subjugalium infra quartam speciem diapason decurrunt (164);
§ 139: Quapropter modulatio cantilenae infra speciem hypodorii decurrens sua est, superius ascendens dorii est (200);
§ 140: Ergo modulationem cantilenae dorii ad excellentiorem partem finit *a*, modulationem phrygii finit *dd*, modulationem lydii finit *ff*, modulationem mixolydii finit *nn* (200).

Auch bei Erörterungen von Fragen des Ambitus wird cantilena in der Bedeutung von cantus herangezogen, etwa wenn Bern von Reichenau von „cantilenae" spricht, die weder als authentisch noch als plagal klassifiziert werden könnten, oder Johannes Affl./Cotto eine „cantilena" erwähnt, die den Ambitus zweier Modi umfasse:

Bern von Reichenau, *Prologus in tonarium* (zw. 1021 u. 1036): Antiphonae, quae uniformiter ab *a* incipiunt, ut A[ntiphona]. *O sapientia*, A. *O rex gentium*, et his similes, velut in quodam bivio inter protum et eius plagin consistunt, eo quod tono dyapente in omnibus supervadunt. Dyatessaron vero inferius in quibusdam habent, in quibusdam vero minime, sed frequentior usus in subiugali prevaluit, quia in eiusmodi cantilena aliquociens non solum dyatessaron, sed et dyapente invenitur inferius, ut in illa antiphona *O rex glorie*, in illo loco: *spiritum*; sed hoc apud quosdam... (ed. Rausch, *Die Musiktrakt. d. Abtes Bern von Reichenau*, Musica mediaevalis Europae occidentalis V, Tutzing 1999, 54: VIII,12–17; vgl. GS II, 74 a);
Johannes Affl./Cotto, *Musica* (um 1100): Attendendum praeterea quod cum praedicta lex et certa regula disposita sit tonorum cursibus, plerique novi modulatores id tantum attendentes ut pruritum aurium faciant, saepissime eam confundunt communemque cantum faciunt, uni videlicet melodiae cursum, duorum tonorum tribuentes, quemadmodum in hac cantilena patet *Ter terni sunt modi*. In huiusmodi itaque cantibus qui tam laxe atque confuse componuntur, cantoris arbitrio relinquitur, uti talem cantum ei tono adaptet cui cantus principium competentius responderit (CSM 1, 96: XII,41–43);
Jacobus Leod., *Compendium de musica* (frühes 14. Jh.?) II, 6: *De regulari et irregulari tonorum discretione*: Meli sedem tonum, nec ab eo posse privari. Argumenta enim, quae peccant etiam quendam locum et, si accomodatum, sibi venditant ad quem vultum habent. Dubia igitur cantilena ubi vultum habet in tono reponitur. Talium discretio est, quia ipsarum confusus est ascensus et descensus cognitioque confusa, tono cui plus assimilabitur, aptabitur (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 111, 2–4);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (zw. 1460 u. 1470): Attendendum praeterea, quod cum praedicta lex et certa regula disposita sit tonorum cursibus, plerique tamen novi modulatores id tantum attendentes, ut pruritum aurium faciant, saepissime eam confundunt communemque cantum faciunt uni videlicet melodiae cursum duorum tonorum tribuentes, quemadmodum patet in hac cantilena *Ter terni sunt modi*, similiter in nonnullis novarum historiarum cantionibus (ed. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1958, 227: BE,1).

Die als modi vocum (→ *Modus* III. (1)(g)) geläufigen charakteristischen Stufenfolgen ober- und unterhalb der Finalis eines Modus gelten Willehelmus Hirsaug. als „gewisse Eigentümlichkeiten" von „Arten der cantilena" bzw. der Modi oder Tropi, von denen er vier angibt. Frutolf notiert einen Gesang zu didaktischen Zwecken, um die Identifizierung des Modus jeder „cantilena" durch die Stufenfolgen zu erleichtern:

Willehelmus Hirsaug., *Musica* (um 1050): Modi vocum sunt proprietates quaedam specierum cantilenae, id est troporum. Ipsi enim quatuor tropi, quos naturales et indifferentes dicimus, quatuor species sunt cantilenae, tanta neumarum disparitate ab invicem diversae, ut sicut venerabilis Guido testatur [vgl. *Micrologus*; CSM 4, 133],

nulla earum alteri in sua sede locum tribuat, neumamque alterius aut numquam recipiat aut receptam transformet (CSM 23, 51: XX,1–2);
Frutolf, *Breviarium de musica* (vor 1103) X *De quatuor modis vocum*: Quatuor modi sunt quibus omnis cantilena dignoscitur, quos istis notulis praenotamus. Primus modus talis habetur qui diapente intenditur, tono deinde demittitur. Secundus... Tertius... Quartus... Si quis huic proximus tono sustollitur, diapente reflectitur. Si quis hos modos memoriae commendaverit, facile omnem tropum agnoscere valebit. Necnon et hactenus inauditam cantilenam corrigere quibit depravatam (ed. Vivell, Wien 1919, 72 f.).

Aribo verwendet cantilena im Zusammenhang mit der Festlegung von zentralen Tonhöhen, unter denen die Finalis an Bedeutung hervorrage:

De musica (1070), Cap. *Quod principales chordae dicantur quae constitutivae sunt troporum*: Principales chordae dicuntur quae in troporum dispositionibus principatum sortiuntur, sicut in autento proto principales sunt istae: prima finalium, prima superiorum, prima excellentium. Finalis est merito principalis inprimis: quia, si secundum convenientiam, quam ipsa praedocet, cantum incipimus et usque ad finem procedere non possumus, ostendit illum esse aut vitiosum, aut iuxta alium modum gubernandum (CSM 2, 13 f., 27–28);
Est principalis, quia distinctionum interdum principia, interdum fines conversantur in illa, aut aliqua musica proportione distant ab illa, id est aut tono vel semitonio, sive semiditono, seu ditono, an diatesseron, diapenteve. Principalis est merito, cum omnis cantilenae finis et requies sit in eius hospitio (14, 33–34);
Cap. *De distinctionibus cantuum et cur finales dicantur ac superiores*: Superiores autem dicuntur, vel quia superiores plagalis cantilenae sunt claves, vel quod superius sunt mediatrices autentorum diatesseron et diapente convincientes, ex hisque autenticam diapason componentes, vel quod superiores sunt a finalibus quam finales a gravibus, aut excellentes a superioribus (54, 69).

Hermann von Reichenau erklärt die übliche Endung von „cantilenae" im Finales genannten Tetrachord durch eine gleichsam folgerichtige Neigung in der Melodiebildung zu einem anfänglichen Aufstieg und einem daran anschließenden Absinken:

Musica (um 1050): Cui [sc. excellens] cum finale tam positione quam literis sit aequale quaeri potest quare illi potius quam isti fines cantionum deputatae sint. Ad quod dicendum, quia prior est intensio quam remissio; et cuiuslibet operis processus intensionem, finis vero quaerit remissionem. Unde et cantilenae post excellentium intensionem in inferioribus finem requirunt vel remissionem ideoque et finales dicuntur (ed. Ellinwood, Rochester 1952, 40).

Ein anonymer Kommentar zu Guido Aret., *Micrologus* XIII, sieht cantilena durch Zugehörigkeit zu den Oktavspezies gekennzeichnet:

Commentarius in Micrologum Guidonis Aret. (zw. 1070 u. 1100): Modi dico ita diversi a se, ut sunt octo partes orationis in grammatica, et octo praecepta quae sunt formae quia nos informant ad beatitudinem promerendam, per quos modos et distinctiones cursuum omnis cantilena discurrens, id est diversa a quolibet alio canto currens et differens, variatur una ab alia octo qualitatibus, id est proprietatibus, id est speciebus diapason dissimilibus a se (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 140 f., 9–10).

(7) Die im lateinischen Schrifttum bis auf Varro zurückgehende Parallelisierung von Musik und Grammatik bildet den Hintergrund für cantilena als seit dem 9. Jh. belegbare Bezeichnung für MELODISCHE GESTALTUNGEN, DIE ANALOGIEN ZU GRAMMATISCHEN STRUKTUREN AUFWEISEN.
Ausgehend von einem Vergleich der „kleinsten Teile" in der Musik (tonus), in der Grammatik (littera) und in der Arithmetik (unitas), besteht für Aurelianus Reom. jede „cantilena" aus einer Reihe von Tönen und Klängen, so wie eine Rede aus Buchstaben oder eine auf- oder absteigende Zahlenfolge aus Einheiten:

Musica disciplina (um 850): Est autem tonus minima pars musicae, regula tamen; sicut minima pars grammatice littera, minima pars arithmeticae unitas. Et quomodo litteris oratio, unitatibus catervus multiplicatus numerorum consurgit et regitur, eo modo et sonituum tonorumque linea omnis cantilena moderatur (CSM 21, 78: VIII,2–3).

Andere Autoren ziehen grundlegende Parallelen zwischen Buchstaben und Tönen und zwischen Rede und „cantilena". Hucbaldus Eln. etwa schließt an die Äußerung, daß nur Töne (soni) mit genau bestimmbarer Tonhöhe zur Bildung einer „cantilena" geeignet seien, einen Vergleich an zwischen „ptongi" (→ *Phthongos* V.) und Buchstaben als Grundbestandteilen von „cantilena" und Sprache, die jede musikalische und sprachliche Aussage ermöglichen:

De harmonica inst. (um 900): Sonos, quibus per quaedam veluti elementa ad musicam prisci extimaverunt ingrediendum, greco nomine ptongos appellare voluerunt, id est non qualescunque sonos, ut puta quarumlibet insensibilium rerum aut certe irrationabilium voces animalium, sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt. Unde et elementa vel ptongos eosdem nuncuparunt, quod scilicet quemadmodum litterarum elementis sermonum cuncta multiplicitas coartatur, et quicquid dici potest, per eas digeritur, ita sollerti procuraverunt industria, ut immensitas cantilenarum quaedam haberet exordia et ipsa certo moderamine comprehensa, per quae, quicquid canendum foret, sine ullo errore procederet nihilque in eis esset, quod non omni prorsus rationabilitate vigeret. Dicti autem ptongi ἀπὸ τοῦ φθέγγεσθαι quasi a similitudine loquendi, quod quemadmodum locutione intelligibilia verba redduntur, ita his sub intellectum decidunt soni, etiam et ipsos interdum inrationabiles sonos horum diiudicat exercitata sagacitas (ed. Traub, Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 34; vgl. GS I, 107 b f.).

Ein anonymer Kommentar zu Hucbaldus Eln., *De harm. inst.*, verwendet zahlreiche grammatikalische Termini bei der Erörterung der Frage, wie der Modus einer „cantilena" bestimmt werden kann:

Anon., *Tract. de modis* (um 900): Rursus, quod, ait [sc. Hucbaldus Eln.], in eodem tropo sunt distinctiones V. Sciendum est, quia eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia, quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit, verum cantilenae corpus arsi et thesi, id est elevatione sonorum et positione, completur, donec periodo, id est clausula sive circuitu, suis membris distincta terminetur. Verbi gratia, Alleluia, quod est „Iustus germinabit sicut lilium", habet distinctionem in lychanos hypaton, „Florebit in aeternum" similiter (ed. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis*, München 1981, 183 f.: 40–48).

Da Buchstaben zur Tonhöhenbezeichnung verwendet und diese Tonbuchstaben auf die Resonanzkörper von Monochorden geschrieben wurden, ist dieses Instrument vereinzelt Gegenstand in Vergleichen zwischen Grammatik und Musik. Der früher Odo von Cluny zugeschriebene, heute als Werk eines anonymen Mönchs aus Norditalien angesehene *Dialogus* (vgl. M. Huglo, *Les Tonaires*, Paris 1971, 182, u. *L'auteur du „Dialogue sur la musique" attribué à Odon*, RBM LV, 1969, 169) führt die Aussage an, daß analog zur Aufzeichnung des Alphabets auf der Tafel für den Schüler durch den Lehrer die Tonhöhenbezeichnungen „jeder cantilena" auf dem Monochord angebracht bzw. „eingeritzt" seien:

Anon., *Dialogus* (um 1000) I: Sicut magister omnes tibi litteras primum ostendit in tabula: ita & musicus omnes cantilenæ voces in monochordo insinuat... Litteræ vel notæ, quibus musici utuntur, in linea, quæ est sub chorda, per ordinem positæ sunt... (GS I, 252 a f.; vgl. 255 a);
vgl. entsprechend auch Amerus, *Practica artis musice* (1271): Regula de musica. Musica est veraciter canendi sciencia et facilis (via) ad perfectionem illius. Quia sicut magister gramaticus omnes litteras ostendit, primum in tabula, ita et musicus omnes cantilene voces in monocorde insinuat, super quod corda posita sonat et varietatem vocum facile reddit, sub qua corda figure et voces vel note et littera quibus utuntur musici per ordinem ita ponuntur: Γ grecum g et est vox prima, a secunda, b tercia... g sexta decima (CSM 25, 75 f.: XV,1–2).

Guido Aret. versteht cantilena ebenfalls in Verbindung mit grammatischen Kategorien. Denn entsprechend dem Fortschreiten von Buchstaben über Silben, Phrasen und Versfüßen zu Versen werden ein Ton oder deren mehrere zu einer ‚Silbe' zusammengesetzt; diese bildet allein oder zu mehreren eine kurze Phrase (neuma, pars) einer „cantilena" und wird Teil einer ausgedehnteren Phrase (distinctio), nach der der Sänger atmen kann. Der schon früher gebräuchliche Ausdruck neuma wird hier erstmals mit cantilena verbunden, wobei er mit dem grammatischen Begriff pars gleichgesetzt wird. Bei der Übernahme dieser Formulierung durch andere Autoren entstehen intendierte oder zufällige Veränderungen, wie die Gleichsetzung von cantilena mit distinctio oder die Identifizierung von neuma mit den melodischen Wendungen der authentischen und plagalen Modi (echemata), wodurch die melodischen Wendungen zu „partes cantilenae" werden. Zugleich begegnet die Auffassung, daß eine Phrase oder deren mehrere die distinctio einer cantilena bilden (Odington):

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenae; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum (CSM 4, 162 f.: XV,2–5);
vgl. ders., *Prologus in Antiphonarium*: ...quomodo cantilena distinctionibus dividatur... (ed. Pesce, Ottawa 1999, 434: 123);
Anon. *Commentarius anon. in Micrologum* (zw. 1070 u. 1100): Syllabae vero solae constituunt hanc vocem neumam, id est partem cantilenae, id est distinctionis... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 147, 89–91; vgl. 148, 7);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Neuma est pars cantilenae. Quod autem neuma vocamus graeci vocant in authentis NOANNOEANE, in plagalibus NOEANE (CSM 14, 103: V,IX,21–22);
Et [NOANNOEANE, NOEANE] sunt apud nos partes cantilenae sic enim syllabae et pedes sunt partes metri, ita in vocibus phtongi, id est soni, quorum duo vel tres neumam, id est partem cantilenae, constituunt, et pars una vel plures distinctiones faciunt, id est congruum respirationis locum (103: V,XI,26–27);
Florentius de Faxolis, *Liber musices* (vor 1496) XVII *De neuma et cadentia*. Neumam multi cantilenae partem vel cantus esse dicunt, quae ptongorum geminatione fit. Aliqui cantus dulcedinem vel cantum dulcem diffiniunt. Nos autem quas in cantuum coaptatione notulas ut alter ab altero tono differatur institutas novimus, hasdem per aggregationem vel segregationem contentas hisdem modis neumam dicemus. Eandem vernacula lingua cadentiam vocitarunt, quam finita verborum sententia, ut plurimum compositores veluti clausula utuntur... (ed. Seay, Fs. L. Schrade, Köln 1963, 88 f.).

Der Ausdruck cantilena begegnet in solchen Vergleichen zwischen Grammatik und Musik bis mindestens ins späte 15. Jh., zum Teil noch als Tradierung älterer Formulierungen, zum Teil aber auch angereichert etwa durch die Präzisierung der grundlegenden Bestandteile als „cantabilis" bzw. als konkret erklingende, aufführbare Töne (→ *Cantabile* I. (3)):

Georgius Anselmi Parmensis, *De musica* (1434): Cantabilis vero vox est minima pars cantilene, est quoque eius habitudo ad cantilenam, qualis littere ad sillabam. Est siquidem littera pars minima vocis articulate que videlicet litteris contexitur et veluti orationis elementum.
Ex vocibus vero cantabilibus componuntur phtongi, ex quibus musice cantilene diversitatem vero habent inter se cantabiles voces et qualitate et quantitate et pronunciatione, sicut et littere: que singula clarere est animus, si modo non impedierit nos aquarum harum gravitas (ed. Massera, Florenz 1961, 82 f.);
Opusculum de musica ex trad. Iohannis Hollandrini (Mitte oder Ende 15. Jh.) XXII, 1: Nota sicut littere sillabarum et parcium tociusque oracionis principia existunt, et ista omnia sine litteris esse non possunt, sic ptongus (id est) sonus principium est tocius cantilene, et absque hoc sono nullus valet cantus afferri (ed. Rausch, Ottawa 1997, 50).

IV. In einem spezifischeren Sinn dient cantilena seit dem Mittelalter in der Sprache von Theoretikern und Komponisten als Stil-, Gattungs- oder Stimmenbezeichnung ein- und mehrstimmiger Musik.

(1) Im Rahmen der *Musica enchiriadis* werden die Prägungen diaphonia cantilena (→ *Diaphonia* III.) und „simphoniaca cantilena" auf das Organum bezogen:

Musica enchiriadis (vor 900): ...nunc id, quod proprie simphoniae dicuntur et sunt, id est qualiter eaedem voces sese in unum canendo habeant, prosequamur. Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono (ed. Schmid, München 1981, 37: XIII,5–9);
Igitur absolutissime in diapason simphonia maiore prae ceteris perfectione diversae ad invicem voces resonant. Secunda ab hac est simphonia diapente. At in diatessaron quoniam non per omnem sonorum seriem quartis locis suaviter sibi ptongi concordant, ideo nec absolute ut in ceteris simphoniaca editur cantilena (48: XVII,8–13).

Im gleichen Kontext werden die nach den Regeln der Organum-Praxis entstehenden Zusammenklänge bzw. das daraus entstehende musikalische Gebilde als „cantilena nobilis" bezeichnet und mit diaphonia und „organicum melos" identifiziert:

Tract. de organo cod. Parisiensis (10./11. Jh.): Simphonia diapason sicut maior caeteris, ita prae caeteris optinet, ut et in unum, et consequenter dicendi consonantiam faciat, diapente non in unum, sed consequenter, diatessaron non consequenter, sed in unum. Hac collatione quotquot voces iunxeris sive humanas seu alias quaslibet, utpote si praesentis descriptionis binas voces aut ambas aut alteram per diapason duplicaveris vel per disdiapason, senties huius distantiae voces suaviter ad invicem consonare. Ex hac simphonia nascitur ea nobilis cantilena, quam diaphoniam vocitamus, id est organicum melos (ed. Schmid, loc. cit., 206: 11–19).

(2) Seit der *Musica enchiriadis* bezeichnet cantilena Melodie oder Stimme eines polyphonen Gefüges allgemein, sei es der cantus firmus oder eine neu hinzutretende Stimme.
So bezeichnet der Ausdruck cantilena die Stimmen, aus denen sich das Quint-Quart-Organum zusammensetzt:

Musica enchiriadis (vor 900): Hisque rationibus eae duae simphoniae [sc. diatessaron und diapente] varias miscent dulcesque cantilenas (ed. Schmid, München 1981, 43: XV,11–12);
Scolica enchiriadis (vor 900): Preterea congrua symphoniarum commixtio maximam suavitatem cantilenis adiciet (ed. Schmid, loc. cit., 89: I,427–28).

Zugleich heißt es, daß die cantilena bzw. die vox principalis benannte Stimme im Gegensatz zu der aus dem Tritonus-Verbot resultierenden Umfangsbegrenzung der organalen Stimme sich frei auf- und absteigend bewegen könne:

Musica enchiriadis, loc. cit.: Vagantibus enim particulis, dum modo cantilena in sursum prodeat, modo in ima deponatur et nunc quaelibet particula positionem habeat circa superiores sonos, nunc circa terminales, aliquando circa graves... (50: XVIII,3–6);
Dialogus de organo cod. Bambergiensis (vor 900): Dum vagantes particulae nunc in altiora cantilenam efferant nunc ab altioribus in inferiora deponant, ubicumque principalis vocis positio fuerit, semper hanc positionem vox organalis eo iure subsequitur, ut impedientibus prefatis (in) consonantibus sonis nec levatione subtus tetrardum, quem diximus, inchoetur nec positione descendat, nisi forte in tritum sonum positio ipsa deveniat; aliter enim obstat limite inconsonantiae suae (ed. Schmid, loc. cit., 215 f.: 37–43).

Im Zusammenhang mit der Bestimmung der acht Kirchentonarten spricht Amerus beiläufig von „cantilenae organicae" als Beispielen für Tonfolgen in einem zusammengesetzten Modus, wobei Ober- und Untergrenzen eines regulären Modus fast immer überschritten würden. Das Adjektiv organicus und die Beschreibung des Ambitus legen einen Bezug nahe zur organalen Stimme und nicht zur vox principalis als cantus firmus:

Practica artis musice (1271): Antiphone vero processionales, comuniones prout cuiuscumque toni sunt mutare debent ascensum et descensum et etiam conductus et cantilene quando artem servant in sui compositione. Notum est autem quod in omnibus fere cantilenis organicis tonos invenio mixtos, in quibusdam locis plus debito elevantur, in quibusdam vero plus deprimuntur; hoc autem fit ut varietates notarum facilius habeantur (CSM 25, 63 f.: XI,32–33).

W. Odington führt als Arten von discantus die Begriffe rondellus, conductus, copula, motetus und hoquetus an. Motetus, gekennzeichnet durch Konsonanz und Maß in Tonhöhen (vox) und Weise (carmen), trage seine Bezeichnung aufgrund der schnellen Bewegung (motus brevis) der „cantilena" bzw. der „schnelleren" Stimme über dem Tenor. Entsprechend bezieht Odington den Ausdruck cantilena auf eine durch rhythmische und melodische Wiederholungen gekennzeichnete Tonfolge einer Stimme über dem Tenor in einer Motette, in der auftretende Dissonanzbildungen „entschuldigt" werden können:

Summa de speculatione musicae (zw. 1298 u. 1316) VI, 11 *De generibus cantuum organicorum*: Et alia quidem species attendit consonantiam et mensuram vocum ac carminum quae Motetus dicitur, id est motus brevis cantilenae (CSM 14, 140: XI,11);
VI, 12 *De compos. cantuum organicorum et primo de organo puro*: Alio modo excusatur discordia ut in motetis coloratis, quum scilicet super certum tenorum aliqua pars cantilene iteratur, ut hic: [folgt zweistimmiges Notenbeispiel, dessen drei motetus-Phrasen rhythmisch gleich gebildet sind] (140: XII,4).

J. Ciconia hat möglicherweise Parallelbewegungen im Organum im Blick, wenn er mit Bern von Rei-

chenau, *Prologus in tonarium* (nach 1021; GS II, 65 a f.), cantilena im Zusammenhang mit Stimmverdoppelungen erwähnt:

Nova Musica (wohl zw. 1403 u. 1410) I, 61: Bernardus: Cantus autem consonantie est cum sonorum intervallis cantilenam contexere et aliquando per compositas consonantias easdem voces sive superius sive inferius per immutationem resumere (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 216, 10–12).

(3) Im 13. Jh. dient cantilena bei Johannes de Grocheio als ÜBERGEORDNETES BEGRIFFSWORT FÜR DIE WELTLICHE FRANZÖSISCHE EINSTIMMIGKEIT UNTER EINSCHLUSS UNTERSCHIEDLICHER GATTUNGEN wie rotunda/rondellus, stantipes und ductia.

Im Anschluß an die Dreiteilung der Pariser Musik seiner Zeit in erstens „einfache" (bzw. wohl einstimmige) und „bürgerliche" respektive „volksläufige" Werke, zweitens mehrstimmige und nach Regeln gearbeitete Mensuralmusik sowie drittens kirchliche Musik für den liturgischen Gebrauch gliedert Johannes de Grocheio die erste Gruppe in Vokal- und Instrumentalmusik; die Vokalmusik umfaßt cantus und cantilena. Die Kategorie cantus wiederum enthält (als in sozialer wie inhaltlicher Hinsicht gehobenere Gattung) cantus gestualis (chanson de geste), cantus coronatus (→ *Cantus coronatus* I.–II.) und cantus versualis. Dem Rubrum cantilena ordnet Johannes de Grocheio (wohl im wörtlichen Sinne eines ‚kleine[re]n cantus') erstens rotunda oder rondellus (bzw. wohl Refrainformen des Rondeaus [→ *Rondellus* I.]), zweitens stantipes (→ *Estampie* III.) und drittens ductia (→ *Estampie* II.–III; → *Virelai* I. (3) Exkurs) zu:

Musica (um 1300): Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad tria membra generalia reduci. Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus; aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 124, 32–40);
Dicamus igitur, quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae... Et sunt duobus modis. Aut enim in voce humana aut in instrumentis artificialibus exercentur. Quae autem in voce humana fiunt, duobus modis sunt. Aut enim dicimus cantum aut cantilenam. Cantum autem et cantilenam triplici differentia distinguimus. Aut enim [cantum] gestualem aut coronatum aut versiculatum et cantilenam [aut] rotundam aut stantipedem aut ductiam appellamus (130, 15–25);
Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus. Et longo tractu cantatur velut cantus coronatus... Et huiusmodi cantilena versus occidentem, puta in Normannia, solet decantari a puellis et iuvenibus in festis et magnis conviviis ad eorum decorationem.
Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu... Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit.
Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur... Haec enim ducit corda puellarum et iuvenum et a vanitate removet, et contra passionem, quae dicitur amor hereos, valere dicitur (132, 9–29; „hereos" korrigiert nach Hs.-Faks., 74, 9; vgl. Chr. Page, *Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation*, Plainsong and Medieval Music II, 1993, 26).

Anschließend konstatiert der Autor, daß jede cantilena mit einem Refrain beginne und schließe, aber die verschiedenen Arten hinsichtlich ihres binnenformalen Aufbaus variieren (→ *Rondellus* I. (1) u. (3)(b)). Denn während die Binnenabschnitte von rondellus bzw. rondeau die metrische Form des Refrains bewahrten, seien stantipes und ductia davon unabhängig und wiesen zudem eine unterschiedliche Anzahl von inneren Gliedern auf:

Responsorium vero est, quo omnis cantilena incipit et terminatur. Additamenta vero differunt in rotundello, ductia et stantipede. In rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio. In ductia vero et stantipede differunt quaedam, et alia consonant et concordant. In ductia etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur (134, 9–17).

Hinzukomme, daß die dritte Art des cantus (cantus versualis) aus Gründen der Abgrenzung zum gehobeneren cantus coronatus gelegentlich mit dem Diminutiv cantilena bezeichnet würde. Die Versform von cantus versualis bzw. cantilena sei zwar gleich mit der des cantus coronatus, doch gleichzeitig variabler hinsichtlich der Anzahl der Verse:

Cantus versualis est, qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati et ab eius bonitate in dictamine et concordantia deficit... Cantus autem iste debet iuvenibus exhiberi, ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem et in otio vult vivere, ei labor et adversitas est parata (132, 1–7);
Versus vero in cantu versiculari illi de cantu coronato, secundum quod potest, assimilatur. Numerus vero versuum in tali cantu non est determinatus, sed in aliquibus plus, in aliquibus minus secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur (134, 4–8).

Neben cantus und cantilena beschreibt Johannes de Grocheio eine dritte Spezies als cantus insertus oder cantilena ent{r}ata, die die Kennzeichen von cantus und cantilena miteinander verbinde, indem sie einen Refrainabschnitt zu Beginn und Ende aufweise:

Est etiam alius modus cantilenarum, quem cantum insertum vel cantilenam ent{r}atam vocant. Qui ad modum

cantilenarum incipit et earum fine clauditur vel finitur... (132, 30–32; zum Ausdruck cantilena entata vgl. Page, loc. cit., 27, Anm. 41).

Die unterschiedlichen Arten der Vokalmusik können dem Autor zufolge auch instrumental aufgeführt werden oder für Instrumente komponiert werden, von denen einzig die Viella genannt wird:

Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illa tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad tria generaliter reducuntur, puta cantum coronatum, ductiam et stantipedem. Sed de cantu coronato prius dictum est. De ductia igitur et stantipede nunc [est] dicendum.
Est autem ductia sonus illitteratus, cum decenti percussione mensuratus. Dico autem illitteratus, quia, licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret. Sed cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis.
Stantipes vero est sonus illitteratus, habens difficilem concordantiarum discretionem, per puncta determinatus. Dico autem habens difficilem etc. Propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis et multoties animos divitum a prava cogitatione devertit. Dico etiam per puncta determinatus, eo quod percussione, quae est in ductia, caret et solum punctorum distinctione cognoscitur.
Partes autem ductiae et stantipedis puncta communiter dicuntur. Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo, duas habens partes in principio similes, in fine differentes, quae clausum et apertum communiter appellantur. Dico autem duas habens partes etc. ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori. Numerum vero punctorum in ductia ad numerum trium consonantiarum perfectarum attendentes ad tria posuerunt. Sunt tamen aliquae notae vocatae quattuor punctorum, quae ad ductiam vel stantipedem imperfectam reduci possunt. Sunt etiam aliquae ductiae quattuor habentes puncta, puta ductia Pierron. Numerum vero punctorum in stantipede quidam ad sex posuerunt ad rationes vocum inspicientes. Alii tamen de novo inspicientes forte ad numerum septem concordantiarum vel naturali inclinatione ducti, puta Tassinus, numerum ad septem augmentant (136, 13–45).

(4) Gelegentlich fungiert cantilena als Bezeichnung für die MEHRSTIMMIGE CHANSON DES 13. BIS 15. JAHRHUNDERTS. Franco von Köln gebraucht den Ausdruck im Rahmen einer Klassifikation von mehrstimmiger Musik zur Benennung einer Gattung mit einem einzigen Text (‚discantus cum eadem littera'), die auch rondelli und einige liturgische Gesänge umfaßt; Motetten ordnet er einer anderen Rubrik zu. Dies erlaubt den Schluß, daß er mit cantilena weltliche Werke ohne cantus firmus-Bindung und mit nicht-lateinischem Text im Blick hat:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera. Si cum littera, hoc est dupliciter: cum eadem vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et canto aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam litterae aequipollet (CSM 18, 69: XI,21–24).

Der durch Hieronymus de Moravia als Johannes de Garlandia überlieferte Autor des Traktats *De mensurabili musica* (Mitte 13. Jh.; zur These, daß es sich bei diesem um den Pariser Buchhändler und Kopisten Jehan de Garlandia handelt, vgl. P. Whitcomb, *Teachers, booksellers, and taxes: reinvestigating the life and activities of Johannes de Garlandia*, Plainsong and Medieval Music VIII, 1999) erklärt im Zusammenhang mit unterschiedlichen Techniken der Verzierung, daß Tonwiederholungen in einer Stimme („repetitio eiusdem vocis") in „rondelli" und „cantilenae vulgares" gebräuchlich seien; anschließend hebt er dieses Verfahren ab von dem Austausch von melodischen Wendungen in mehreren Stimmen, wie es aus organa tripla und quadrupla sowie anderen Werken bekannt sei. Offenkundig bezieht der Autor dabei sonus auf die einzelne Tonhöhe und vox auf einen melodischen Abschnitt. Unklar bleibt jedoch, ob die „repetitio eiusdem vocis" sich auf Ein- oder Mehrstimmigkeit oder beides bezieht, obwohl „repetitio diversae vocis" eindeutig Mehrstimmigkeit voraussetzt. Denkbar ist etwa ein Bezug der „repetitio eiusdem vocis" auf die Refrainabschnitte der weltlichen Polyphonie mit nicht-lateinischen Texten des 13. und 14. Jh. (und später):

Pseudo-Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio* (um 1250), in: Hieronymus de Moravia, *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289): Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis... (ed. Cserba, Regensburg 1935, 227, 11–17; vgl. d. Ed. von Reimer, BzAfMw X, 95: XV,16–19).

Wendungen wie „in cantilenis, scilicet in rondellis" oder „cantilenis vel rondellis" bei Jacobus Leod. legen gleichermaßen eine Synonymität von cantilena und den französischen Refrainformen der Zeit nahe:

Tract. de consonantiis mus. (frühes 14. Jh.): Volens igitur discantare vel discantum aliquem facere consonantiis concordiam habentibus utatur eas debito modo commiscendo tam in discantu cum eadem littera ut in cantilenis, scilicet in rondellis, quam in discantu cum diversis litteris ut in motetis triplum vel tenorem habentibus (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren, 1988, 44: 88);
Speculum mus. VII (zw. 1321 u. 1324/25): Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum qui hoketus dicitur, in discantum copulatum qui copula vel velox discantus dicitur, in discantum simpliciter prolatum et hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasti-

cis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis [sic], in fugis, in cantilenis vel rondellis. Item discantuum aliqui sunt cum littera eadem vel diversa: eadem, ut in cantilenis et aliquo cantu ecclesiastico; diversa, ut in motetis triplum habentibus (CSM 3, VII, 24 f.: X,4–5).

J. Tinctoris erklärt um 1472 cantilena als „kleinen" bzw. anspruchslosen, kurzen oder durch geringe Stilhöhe gekennzeichneten cantus, der überwiegend Texte erotischen Inhalts aufweise (zit. oben, II. (1)(a)). An anderer Stelle differenziert er kontrapunktische Vielfalt bzw. Reichtum aufsteigend von „cantilena" als einfachster Gestaltung bis zu Gattungen wie Motette oder Messe:

Liber de arte contrapuncti (1477): ...nec tot nec tales varietates uni cantilenae congruunt quot et quales uni moteti, nec tot et quales uni moteti quot et quales uni missae (CSM 22, II, 155: III,8,4).

Tinctoris berichtet auch von der „simultanen" Ausführung von Oberstimme und Tenor eines Rondeaus, das er als cantilena anspricht:

De inventione et usu musicae (1487): supremam partem simul cum tenore: non voces alternando: illius cantilene: Tout aparmoy: perfectissime cecinit (ed. Weinmann, Regensburg 1917, 34); vgl. Dr. Plamenac, *Browsing through a Little-known Ms. (Prague, Strahov Monastery, D.G.IV.47)*, JAMS XIII, 1960, 106 b f.

B. Ramis de Pareja erklärt, daß aufeinanderfolgende perfekte Konsonanzen vermieden werden sollten, aber eine Folge von imperfekten und perfekten Konsonanzen wie in der polyphonen Chanson („cantilena") *Sois emprantis* (*So ys aprantiz*) des Tristanus de Silva zugelassen seien:

Musica pract. (Bologna 1482) II, 1, 1: Secunda regula intelligitur sic. non debemus dare hoc est bis perfecte consonare cum tenore ascendente uel descendente simili specie perfecta: quoniam tunc idem processus videretur... Tristanus uero de silua in quinta ut ait non prohibetur taliter quoniam potest fieri quinta post quintam: dum tamen una sit semidiapente alia vero diapente sicut reperimus in cantilena sois emprantis: et in aliis antiquioribus... ([p. 53]; vgl. die Ed. von Wolf, Lpz. 1901, 65).

(5) Cantilena wird häufig in Lehrschriften und praktischen Ausgaben des 16. und 17. Jh. als Ausdruck für POLYPHONE MUSIK GLEICHBERECHTIGTER STIMMEN OHNE GATTUNGSFESTLEGUNG herangezogen. G. Zarlino etwa nennt ein zweistimmiges Notenbeispiel in einem Traktat „cantilene" (zit. oben, III. (1)(b)), Galilei bezeichnet als „Cantilena" ein chromatisches, vierstimmiges Exemplum, und Kircher hebt mit dem Ausdruck auf ein polyphones Werk ab, das die Verwendung mehrstimmiger musikalisch-rhetorischer Figuren wie syncopatio und fuga illustriert. Vor diesem Hintergrund ist auch Bernardis Wortverwendung zu verstehen, wenn er Motetten als „in cantilena a quattro voci" bezeichnet; denn obwohl es sich dabei um Werke im konzertierenden Stil mit Basso seguente handelt, sind Sopran, Alt, Tenor und Baß dabei gleichwertig behandelt. Dies gilt auch für den Titel *Cantilena* bei Scheidt für eine in strenger Technik komponierte Variationenfolge über eine bekannte Choralmelodie:

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: *Opus aureum musice*, hg. von N. Wollick (Köln 1501) IV, 4: Prima regula, quod omnis cantilena in consonantia aliqua perfecta incipi et terminari debeat, nisi vocum multitudo hoc aliter cogat fieri (ed. Niemöller, Köln 1961, 23, 8–10);
IV, 6: Omnis enim cantilena quoad discantum, tenorem et bassum non nisi formalibus clausulis vult clausulari (26, 1–2);
V. Galilei, *Della pratica del moderno contrappunto* (hs., kurz vor 1591): *Cantilena a quattro voci* (ed. Fano, *La camerata Fiorentina*, Istituzioni e monumenti dell'arte mus. Ital. IV, Mailand 1934, 275 ff.);
St. Bernardi, *Motetti in cantilena a quattro voci con alcune canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti* op. 5 (Venedig 1613);
S. Scheidt, *Tabulatura nova* (Hbg 1624) II: Cantilena *Angelica fortunae* (ed. Seiffert/Moser, Wiesbaden u. Graz 1958, 126 ff.);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) V, 19: Est autem fuga vnius & eiusdem clausulæ in diuersis cantilenæ partibus successiua, quædam repetitio, & artificiosa distributio (I, 368).

(6) J. Haydn bezeichnet vereinzelt GEISTLICHE ARIEN mit deutschem oder lateinischem Text (Hob.-Verz. XXIIId:1–3; entstanden vermutlich zw. 1768 u. 1775) als „Cantilena pro adventu", wie aus den autographen Einträgen in seinem *Entwurf-Katalog* hervorgeht (ed. Larsen, *Drei Haydn-Kataloge*, [Kopenhagen 1941], engl. New York ²1979, o. S.; vgl. auch A. Hoboken, *Haydn-Verzeichnis*, Mainz 1971, II, 171 f.). In einigen musikalischen Quellen firmieren diese Werke unter der Rubrik „Aria pro adventu".

V. Im 20. Jh. gehen Kantilenensatz und Cantilena in die Fachsprache der historischen Musikwissenschaft ein als STILBEZEICHNUNGEN ZWEIER UNTERSCHIEDLICHER REPERTOIRES.

(1) Der deutsche Ausdruck Kantilenensatz, der auf die UNGEBUNDENEN KOMPOSITIONEN DER LANDESTYPISCHEN KONTINENTALEUROPÄISCHEN MEHRSTIMMIGKEIT VON DER ARS NOVA BIS ZUM 15. JAHRHUNDERT abhebt, wird zu Beginn des 20. Jh. im Rahmen einer Suche nach einem übergeordneten Ausdruck für die zentralen Merkmale dieses Repertoires geprägt.
Von Fr. Ludwigs Ansatz, für dieses Repertoire den Begriff Ballade (→ *Ballade* [Mittelalter] III.) zu verwenden, da „uns bei Machault diese Art, den Tenor als eine der Oberstimme sich anpassende Begleitung ohne jede textliche Beziehung zu gestalten, als allge-

meine Regel nicht nur für die Balladen, sondern auch für die Rondeaux und Chansons balladées entgegen[tritt]" (*Die mehrstimmige Musik d. 14. Jh.*, SIMG IV, 1902, 35), und dem späteren Vorschlag „begleitete Monodie'" – „nach der Hauptform kurz als ‚Ballade' zu bezeichnen" – (vgl. *Musik d. Mittelalters in d. Badischen Kunsthalle Karlsruhe*, ZfMw V, 1922/23, 442) ausgehend, bringt A. Schering den Ausdruck Diskantlied auf (*Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance*, Lpz. 1914, 81 f. u. 134). Demgegenüber vermerkt J. Handschin, Jacobus Leod. habe sich darüber beklagt, daß die „moderni" nur „motetis et cantilenis" komponierten (*Speculum mus.* VII [zw. 1321 u. 1324/25]; CSM 3, VII, 89: XLVI,9), und schlägt den Ausdruck cantilena als Bezeichnung für die eintextige, oberstimmendominierte, cantus firmus-freie und nicht-lateinische Mehrstimmigkeit sowie anderer stilistisch verwandter Gattungen vor. Der Begriff stamme nicht nur aus dem Sprachgebrauch der zeitgleichen Musiktheorie, sondern habe gegenüber dem (früher von Handschin selbst favorisierten) Begriffswort Diskantlied den Vorzug leichter Übersetzbarkeit (cantilène):

Les Études sur le XVe siècle mus. de Charles Van den Borren (RBM I, 1946/47): Je propose donc d'appliquer le terme de cantilène génériquement à ces compositions polyphoniques qui comportent une voix chantée au-dessus d'un ténor et d'un contraténor instrumentaux. Et ce genre ayant été ensuite (je dis „ensuite" d'après l'état de nos connaissances actuelles) adapté à la messe, je ne vois pas pourquoi nous ne dirions pas „messe (ou partie de la messe) dans le genre de cantilène", mieux que „messe dans le genre de ballade". Je répète que pour Tinctoris et au point de vue de son époque, le même rapport n'est plus applicable puisque pour lui chanson, motet et messe ne sont pas des genres proprement musicaux (ou ce sont des genres musicaux se basant sur une distinction non musicale). La „cantilène" est donc réellement le prédécesseur de la „chanson" (95).

In *Réflexions sur la terminologie* (RBM VI, 1952, 10 f.) wiederholt Handschin seine Argumentation, trägt aber nach, daß Jacobus Leod. den Ausdruck cantilena auch auf mehrstimmige Kompositionen angewendet habe, in denen alle Stimmen den gleichen Text singen (zit. oben, IV. (4)), was cantilena als Oberbegriff für die ‚formes fixes' bei Machaut und späteren Komponisten unbrauchbar erscheinen lasse. Zugleich habe Tinctoris (zit. oben, IV. (4)) gleichwohl cantilena eindeutig auf die Chanson des späten 15. Jh. bezogen, die den Endpunkt des in Rede stehenden Repertoires markiert. Obwohl seiner Ansicht nach nun die Prägung Diskantlied der wohl doch geeignetere Ausdruck ist, wird Handschins parallele Anführung beider Bezeichnungen in der Überschrift des Abschnitts *Das Diskantlied (Cantilene)* auch in die zweite, postum veröffentlichte Auflage seiner 1948 erstmals erschienenen *Musikgesch. im Überblick* (Luzern ²1964, 204 ff.) übernommen.
H. Besseler verwirft die Ausdrücke Balladenstil, Chansonstil und Diskantlied wegen ihrer zu enggefaßten Bedeutung und schlägt stattdessen zuerst Liedsatz als Oberbegriff vor, der die oberstimmendominierten französischen mehrstimmigen Chansons des 14. und 15. Jh. umfassen solle und gegenüber der Kategorie Motettensatz abgegrenzt sei. Allerdings habe die Bezeichnung Liedsatz auch für andere ‚liedartige' Repertoires Geltung. Wie Handschin hebt Besseler den Ausdruck cantilena bei Jacobus Leod. hervor, der liedähnliche Werke bezeichne und der Kategorie Motette gegenüberstehe; er erwähnt Tinctoris' allgemeines Verständnis im 15. Jh. und führt schließlich das „Gesamtwort Kantilene" sowie die Prägung Kantilenensatz ein:

Art. *Ars nova*, MGG I (1949–51): Der Begriff *cantilena* bei Jacobus [Leod.] bezieht sich wohl in erster Linie auf Liedformen wie Rondeau, Ballade und Virelai (714);
Für den Begriff *cantilena* waren derartige Werke [sc. „gesellige Kleinformen"] wohl bald maßgebend. So tritt neben den führenden Motettenklangtypus der französischen Ars nova der ebenso wichtige K a n t i l e n e n s a t z für eine Singstimme mit meist 2 Instrumenten, nach der Hauptform früher von Fr. Ludwig als „Balladenstil" bezeichnet. An Lebensdauer wurde der Motettentypus noch überboten, da der Kantilenensatz fast bis zum Ausgang des 15. Jh. fortgewirkt hat (716);
Bourdon u. Fauxbourdon (Lpz. [1950] ²1974): So ist für den Hauptstrang der Entwicklung, nämlich die französischen Liedformen des 14.–15. Jahrhunderts, das Gesamtwort Kantilene gerechtfertigt. Dort handelt es sich meist um Oberstimmenführung mit begleitenden Instrumenten. Der Kantilenensatz umfaßt also französisch-niederländische Kunstlieder von Machaut bis Ockeghem: Balladen, Rondeaux und Virelais nebst den daran anknüpfenden Chansons, freien Formen und geistlichen Nachbildungen. Zu diesem Bereich gesellen sich weitere Typen von ausgeprägter Sonderart, wie der Madrigalsatz im Trecento, der Frottolensatz um 1500, der deutsche Tenorlied- und englische Carolsatz, wieder mit ihren geistlichen Gegenstücken. Sie alle gehören zum Gesamtbegriff „Liedsatz" (31).

Obwohl Besseler Jacobus Leod. folgend eine grundsätzliche Opposition von oberstimmengeleitetem Kantilenensatz und tenorfundiertem Motettensatz annimmt, läßt er die Kombination der Ausdrücke zu, um gemischte Gattungen zu benennen, wie etwa im Fall der „Madrigal-, Kantilenen- oder Carolmotette" (*Bourdon u. Fauxbourdon*, loc. cit., 32).
Von Besseler ausgehend wird die Prägung Kantilenensatz anschließend übernommen und zu einem Klassifikationsbegriff der Musikwissenschaft und der Ausdruck Cantilena in diesem Sinne verallgemeinert:

H. H. Eggebrecht, Art. *Kantilenensatz*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): K a n t i l e n e n s a t z, in der neueren Musikgeschichtsschreibung eine im Anschluß an Cantilena gebildete Bezeichnung für den Typus des Liedsatzes im 14. und 15. Jh. mit textiertem, solistisch gesungenem, wohl auch auf einem Instrument mitzuspielenden Cantus und 1–3 instrumentalen Stimmen. Der Kantilenensatz wurde in Frankreich ausgebildet als eine Spätform des Discantus und eine Art der mehrstimmigen

Chanson, die in der in allen Stimmen textierten Form des 13. Jh. Cantilena, im späteren 15. und 16. Jh. neben Cantilena und Chanson auch Carmen hieß, während für den Kantilenensatz eine spezielle Bezeichnung nicht belegt ist (441 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Cantilena*: From the 13th through the 15th century, polyphonic song, especially the French chanson; whence the use in musicological literature of the term cantilena style to describe music, whether sacred or secular, in which the texture of the three-voice chanson prevails, with the leading melody and text in the uppermost part and two, often textless (hence presumably instrumental), accompanying parts. The terms *ballade* style and treble-dominated style have also been used to describe this texture (134 a).

(2) Demgegenüber sprechen angloamerikanische Wissenschaftler mit Cantilena die LATEINISCHE GEISTLICHE (DOCH HAUPTSÄCHLICH NICHTLITURGISCHE) POLYPHONIE OHNE CANTUS FIRMUS IN ENGLAND VOM SPÄTEN 13. BIS ZUM 14. JAHRHUNDERT an. Dieser Sprachgebrauch hat seine Wurzeln in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit mittelalterlichen lateinischen Gedichten im ausgehenden 19. Jh.; so setzt G. M. Dreves im Vorwort seiner Ausgabe von „Cantiones et Muteti" (AH XX, 1895) cantilena mit dem gebräuchlicheren cantio gleich und beschreibt die so bezeichneten Gesänge als nichtliturgische, vermutlich einstimmige lateinische Lieder, die häufig bei liturgischen Feierlichkeiten aufgeführt wurden:

Der... erste... Band dieser Hymnensammlung ist einer Art religiöser Gesänge gewidmet, welche mit dem Ausdrucke C a n t i o n e s oder C a n t i l e n a e bezeichnet zu werden pflegten. Ihr Name schon besagt dem Liturgiker, daß diese Lieder keine liturgischen im strengen Sinne des Wortes sind, sich vielmehr von der liturgischen Poesie nach Inhalt und Form mehr oder minder entfernen, in ihren Ausläufern das Gebiet des weltlichen Liedes streifend. Dennoch sind sie häufig in die Liturgie eingeschoben worden, nicht oder doch selten in die liturgischen Bücher, um so häufiger in die ausführende Feier. Letzteres ist ihnen mit den Tropen gemeinsam, aus denen heraus sie sich zum Teile entwickelt haben, so zwar, daß es nicht selten schwer fällt, zu bestimmen, ob ein Lied schon den Cantiones beizuzählen oder noch zu den Tropen zu rechnen sei (5).

Durch R. H. L. Greene wird cantilena anschließend eine besondere, wenn auch nicht exklusive, Bedeutung in bezug auf englische Musik und besonders auf carol zugewiesen, denn cantilena gilt ihm als lateinische Entsprechung des englischen carol:

The early Engl. carols ([Diss. Princeton 1935] Oxford ²1977): When we turn... to those medieval Latin lyrics, sacred and secular, which had no regular place in the order of service, we find many pieces which resemble the carol in metrical form as well as subject and spirit. A number of these are to be found in the same manuscripts with collections of carols (cix);
The following Latin lines appear to have been borrowed by carols from such *cantilenae*... (cxi).

Greene zufolge (cxi f.) ist cantilena ein lateinisches Lied mit mehreren Strophen, häufig mit Refrain und dem Schema a a a b, beides geläufige Merkmale des carol. Wie Dreves ist Greene der Ansicht, daß solche Lieder gewöhnlich mit dem Ausdruck cantio oder cantilena bezeichnet und im strengen Sinne außerliturgisch seien, doch unter Schirmherrschaft der Kirche verfaßt wurden und häufig im Gottesdienst, besonders an Festtagen, Verwendung fanden. Ihre Form ähnele der französischen chanson à danser aufgrund des Refrains, wie es auch formale Übereinstimmungen mit Studentenliedern in den Carmina Burana gebe, wo solche Refrains häufig seien:

The chorus-part of student-song and *cantilena* is no development from alleluiatic sequence or processional hymn; it is modelled directly on the corresponding chorus-part of popular and secular songs (cxii f.).

Obwohl Dreves und Greene den Ausdruck cantilena auf eine gesamteuropäische Erscheinung beziehen, neigen englischsprachige Musikwissenschaftler seit der Mitte des 20. Jh. dazu, cantilena mit einer spezifisch englischen Art von Mehrstimmigkeit in Verbindung zu bringen. Ausgehend von Greenes Verknüpfung von cantilena und carol akzentuiert wohl erstmals M. Bukofzer die Beziehungen zum mehrstimmigen Satz:

Popular and secular music in England (to c. 1470), in: *Ars nova and the Renaissance 1300–1540*, hg. von A. Hughes u. G. Abraham, NOHM III (London 1960): By the early fifteenth century the carol had ceased to be a monophonic dance song and had become a polyphonic part-song which was no longer danced to. The parallel Latin form, the cantilena, also followed this trend toward polyphony. In common parlance ‚carol' refers loosely to any religious song for Christmas; but in the fifteenth century it was a well-defined form in English, Latin, or macaronic verse consisting of a burden, always sung first, and a number of uniform verses or stanzas between which the burden was repeated. Although the carol developed concurrently and probably in connexion with such continental strophic forms as the *virelai* and the *lauda*, it must be regarded as specifically English, even if several continental cantilenas have the same form and the same musical style (121).

E. H. Sanders untermauert in *Cantilena and discant in 14th cent. England* (MD XIX, 1965, 12 f.) die Überzeugung, daß cantilena als Stilbezeichnung spezifisch mehrstimmige englische Werke anspreche, durch Hervorhebung technischer Merkmale wie das Fehlen eines cantus firmus, Sextakkordfolgen „in chains of four, five, or – more rarely – up to roughly a dozen" sowie einer Oberstimmenbildung, „where the melodic interest is generally concentrated" und konstatiert:

...some of the freely composed cantilenae are contrafacta of polyphonic songs in English... (21).

Obwohl Sanders zugesteht, daß der extensive Gebrauch von Sextakkorden („the hallmark of the cantilena style", 14) aus dem Conductus herrührt, vermeidet er den Ausdruck ‚conductus style', da der

Conductus vor 1300 „ausgestorben" sei und schon einige der „later Worcester compositions seem to carry the melody in the top voice, not in the tenor" (13). Starke terminologische Bezüge seien allerdings zwischen carol und cantilena im 15. Jh. zu sehen, was impliziere, daß die Verwendung des Ausdrucks auch für das englische Repertoire des 14. Jh. legitim sei. Besselers und Handschins im vorangegangenen Abschnitt zitiertes Verständnis von cantilena hält er für ungerechtfertigt:

Notwithstanding Handschin's and Besseler's equation of *cantilena* with the German term *Diskantlied, i.e.* a French medieval chanson, usually a ballade, with two accompanying instrumental parts, it seems most appropriate to refer to the [English] repertoire under discussion as cantiones or cantilenae. Quite apart from the fact that the Latin counterparts to the carols were in the fifteenth century known as cantilenae, there is sufficient theoretical evidence for the application of this term to much of the fourteenth-century repertoire under discussion; it is certainly unnecessary to restrict its definition to compositions with French text (13 f.).

Die musiktheoretischen Traktate, auf die Sanders dabei rekurriert, erlauben allerdings keine definitive Einschätzung, ob die nachträglich als cantilena rubrizierten Werke englischer Provenienz auch zu ihrer Entstehungszeit so benannt wurden. Denn die von ihm angeführten Belege stützen seine Auffassung einer auf das englische Repertoire bezogenen Bedeutung von cantilena nicht; darüber hinaus wurde der bei Sanders noch unter der Autorschaft „Anonymus I" firmierende Text anschließend als Werk des Franzosen Jacobus Leod. identifiziert (vgl. R. Bragard, *Le Speculum mus. du compilateur Jacques de Liège*, MD VIII, 1954, 1 ff.):

Jacobus Leod., *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.): Volens igitur discantare vel discantum aliquem facere consonantiis concordiam habentibus utatur eas debito modo commiscendo tam in discantu cum eadem littera ut in cantilenis, scilicet in rondellis, quam in discantu cum diversis litteris ut in motetis triplum vel tenorem habentibus. Tenor enim cuidam litterae aequipollet quam etiam in discantu cum littera et sine littera, quod contingit proprie in conductis et quodam ecclesiastico cantu qui improprie organum vocatur (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IXa, Buren 1988, 44,88–89; vgl. CS I, 302 a f.);

Anon. [John of Tewkesbury?], *Quatuor principalia musicae* (um oder nach 1380) XLII *Modus operandi discantum sive cantilenas in musica mensurabili, et de conductis faciendis*: Aut enim discantus fit cum littera, aut sine. Si cum littera, hoc dupliciter, aut cum eadem littera discantus fit, ut in cantilenis, rondellis, et in cantu aliquo ecclesiastico; aut cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum cum tenore, in quibus tenor æquipollet litteræ...
In conductis vero non sic, sed fiunt ab eo cantus et discantus, unde aliter operandum est in illis, quam in aliis cantilenis (CS IV, 294 b).

Obwohl sich Sanders' Begriffsverständnis von cantilena selbst im englischsprachigen Fachvokabular nicht gänzlich durchgesetzt hat, verzeichnen Nachschlagewerke – abgesehen von Sanders' eigenen Beiträgen (vgl. die Art. *Cantilena (i)*, GroveD, London 1980, III, 729 b ff., u. New GroveD, London ²2001, V, 55 b ff.) – vereinzelt diese Auffassung:

New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Cantilena*: In England in the late 13th and in the 14th century, three-voice pieces with sacred texts in Latin, not usually based on a *cantus firmus*, and making extensive use of six-three chords... (134 a).

VI. Seit dem 19. Jh. dient cantilena – wohl besonders in Reaktion auf die mit dem Begriffswort verbundene Ausprägung des Kantablen (vgl. oben, II. (2)(b)) – als Titel von Instrumentalwerken oder einzelnen Sätzen, die stilistisch mit Gesang und Lied in Verbindung stehen:

Fr. A. Kummer, *La Cantilena. Elégie* für Violoncello u. Klavier (vor 1844);
M. Dupré, *Deux Pièces* für Violoncello u. Klavier (Paris 1916): *Cantilène*;
T. Aubin, *Cantilène variée* für Violoncello u. Klavier (1937);
Br. Saylor, *Cantilena* für Streichorch. (1965);
Pr. Trombly, *Cantilena* für Flöte, Piccolo, Alt- u. Baßflöte (1975);
P. Vasks, *Moments mus.* für Klarinette solo (1977): *Cantilena I, Cantilena II*;
M. Powell, *Cantilena* für Posaune solo u. Tonband (1986);
H. D. Koppel, *Cantilena* op. 117 für Violine u. Violoncello (1988);
L. Kraft, *Six pieces for violin with piano obbligato* (1991): *Cantilena*;
H. Schroeder, *Salve Regina: Cantilena choralis* für Violoncello u. Orgel (1995);
A. Tansman, *Miniatures* für drei Blechbläser (1995): *Cantilena*;
W. Rihm, *Cantilena* für Violine solo (2000);
D. Bogdanovic, *Cantilena and fantasia* für Klavier (2001).

Lit.: A. Viscardi, Cantilena, Studi Medievali N. S. IX, 1936; H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden [1955] ²1968, 27 f.; Kl.-J. Sachs, Art. Cantilena, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995.

Anne Johnson, New York (I.–II.)/
Raymond Erickson, New York (III.–VI.) 2003

Übersetzung: Markus Bandur

Cantus coronatus

lat., gekrönter Gesang; frz. chanson couronnée.

I. CHANSON COURONNÉE / CANTUS CORONATUS. (1) Vom 13. bis zum 16. Jh. bezeichnet chançon coronee ein beim Wettbewerb auf einem der Puys GEKRÖNTES LIED. (2) Johannes de Grocheio (um 1300) bestimmt den cantus coronatus als eine GATTUNG DER MUSICA VULGARIS. (3) In einem in zwei engl. Handschriften aus der 1. Hälfte des 15. Jh. überlieferten Text ist „cantus coronatus" mit „FABURDEN" UND „CANTUS FRACTUS" gleichgesetzt.

II. GEKRÖNTER GESANG, TON, REY, HORT. (1) Im dtsch. Minne- und Meistersang des 13.–16. Jh. ist ‚KRÖNEN' EINE BELIEBTE METAPHER FÜR RÜHMEN, AUSZEICHNEN USW., die häufig auf den Gesang, insbes. auch die „Töne" (= Liedweisen mit Vers- und Reimschema), bezogen wird. (2) Häufig begegnet ‚GEKRÖNT' ALS BESTANDTEIL VON LIEDBEZEICHNUNGEN ODER TONNAMEN wie „gecronter rey", „gecronter ton" und „gekrönte Weise" und zeichnet den besungenen Gegenstand aus, eventuell auch die Weise (Ton, Gattung), in der gesungen wird. (3) Unter den zahlreichen Tönen des Meistersangs erlangen die „langen Töne" Frauenlobs, Regenbogens, Marners und Mügelns als die „VIER GEKRÖNTEN TÖNE" ODER „HAUPTTÖNE DER VIER GEKRÖNTEN MEISTER" kanonische Geltung. Als „MEISTERLICHER" ODER „GEKRÖNTER HORT" wird ein fünfstrophiges Lied in diesen vier Tönen bezeichnet, wobei die fünfte Strophe aus Bauelementen aller vier Töne gebildet sein muß.

I. CHANSON COURONNÉE / CANTUS CORONATUS. Zweifellos besteht zwischen den Begriffen chanson couronnée und chanson royale ein Zusammenhang, jedoch ist die Art des Verhältnisses der einzelnen Begriffe zueinander keineswegs klar. Die überwiegende Mehrheit der Lieder, die von uns namentlich bekannten Trouvères (des späten 12. und des ganzen 13. Jh.) überliefert sind, befaßt sich mit höfischer Minne. Meistens hat die Strophe zwei Pedes, die zusammen die Frons bilden, und eine Cauda. Die Frons umfaßt in der Regel vier Zeilen mit dem Reimschema ab ab; die Länge der Cauda ist recht unterschiedlich, sie umfaßt jedoch gewöhnlich zwischen vier und sieben Zeilen bei freiem Reim. Folglich kann das Reimschema der Strophe mit ab ab x bezeichnet werden.
Bei einer kleinen Zahl von Liedern aus dem 13. und 14. Jh. findet sich in der Handschrift die Anmerkung, daß sie in einer der nordfranz. Städte „gekrönt" worden seien. Über die Zusammenkünfte, bei denen Lieder gekrönt wurden, ist so gut wie nichts bekannt, doch überraschenderweise wissen wir aus London mehr über den Verlauf solcher Veranstaltungen als aus irgendeiner franz. Stadt. Regeln für die Anforderungen, die ein in den Wettbewerb eingebrachtes Lied erfüllen mußte, sind nicht überliefert, doch entsprechen alle „gekrönten" Lieder formal dem oben beschriebenen typischen Trouvèrelied. Des weiteren sind alle aus dem 14. und die meisten der aus dem 13. Jh. stammenden Lieder in Coblas unissonans geschrieben, was bedeutet, daß in allen Strophen nicht nur das Reimschema, sondern auch der Reimklang beibehalten wird.
Einige der „gekrönten" Lieder aus dem 14. Jh. werden als „chansons royales" bezeichnet. In einem der beiden überlieferten Dokumente über den Londoner Puy wird das für den Vortrag im Sängerwettstreit bestimmte Lied „chanson" oder auch „chanson royale" genannt. Ohne Bezug auf irgendeinen Wettstreit findet sich der Begriff „chanson royale" oder der ihm offensichtlich entsprechende „chant royal" als Bezeichnung bestimmter Gedichte verschiedener Autoren von Guillaume de Machaut und Eustache Deschamps im 14. Jh. bis hin zu Clément Marot im 16. Jh. Die Chanson royale hatte zunächst die Form des typischen Trouvèreliedes; zunehmend wurden jedoch fünf Strophen und ein Envoi gebräuchlich, die alle in Coblas unissonans geschrieben waren. Der Envoi setzte gewöhnlich mit der Anrede „Prince" ein. Auch wurden ein- oder zweizeilige Refrains, die bei den Trouvères nur selten zu beobachten waren, zur bis zum 16. Jh. geltenden Regel.
Der Begriff cantus coronatus findet sich in mehreren Musiktraktaten vom späten 13. bis zur Mitte des 15. Jh., wobei seine Bedeutung nicht immer dieselbe sein mag. Johannes de Grocheio, der einzige Theoretiker, der ausführlicher auf ihn eingeht, definiert ihn einerseits als ein Lied, das eine Krone errungen hat, setzt ihn andererseits jedoch offensichtlich mit dem Trouvèrelied im allgemeinen gleich. Der Begriff scheint demnach die Bedeutung eines potentiellen cantus coronatus angenommen zu haben.

(1) Insgesamt sind mindestens 28 Lieder aus dem 13. und 14. Jh. in einer oder in mehreren Quellen als GEKRÖNTES LIED (chançon coronee) bezeichnet. Zum Zwecke der Erörterung werden sie nachfolgend in drei Gruppen eingeteilt. Begreiflicherweise variiert in den einzelnen Quellen die Schreibweise des Wortes „courronnee". In der nachstehenden Liste sind die Lieder in der üblichen Weise mit Hilfe der Numerierung aus G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von H. Spanke (Leiden 1955), gekennzeichnet. Dieses Werk enthält alle Angaben über die Quellen jedes einzelnen Liedes einschließlich der Erklärung der benutzten Siglen.

a) Nach der Überlieferung wurden folgende neun Trouvèrelieder des 13. Jh. „gekrönt":
R 417 von Ghilebers de Berneville, gekrönt laut Ms. *T*.
R 544 von Jehan Frumaux de Lille, gekrönt laut Mss. *M* und *X*.
R 625 von Perrin d'Angecourt, gekrönt laut Ms. *X*.
R 1135 von Moniot d'Arras, gekrönt laut Ms. *N*.
R 1175 von Jehans le Petit, gekrönt laut Ms. *a*.
R 1470 von Perrin d'Angecourt, gekrönt laut Mss. *C*, *N* und *X*; nach Ms. *C* erfolgte die Krönung in Arras.
R 1568 von Robert du Chastel (d'Arras), gekrönt laut Ms. *X*.
R 1745 von Estace de Reins, gekrönt laut Ms. *X*.
Mit dem Vermerk „chanson couronnee" ist ferner in dem umfangreichen Epos *Complainte douteuse* das

Lied R 106 versehen, das vielleicht von Thibaut de Champagne, dem König von Navarra, stammt. (Eine Faksimile-Ausgabe des Epos wurde veröffentlicht in *Fabliaux, dits, et contes en vers français du XIIIe siècle*, hg. v. H. Omont, Paris 1932, S. 312.)
Alle obengenannten Lieder sind in mehreren Handschriften überliefert, ein Hinweis auf die Krönung findet sich jedoch ausschließlich in den erwähnten Quellen.
Im Ms. *X* erscheint das Wort „courronnee" innerhalb einer hübschen kleinen Krone am Rande neben dem betreffenden Lied. Im Ms. *N* besteht der Hinweis lediglich darin, daß der Name des Autors mit blauer Tinte geschrieben und blau unterstrichen ist, während alle übrigen Namen rot angegeben sind.
Bemerkenswert ist, daß mit einer Ausnahme die Frons aller Lieder dem Reimschema ab ab folgt. (Die Ausnahme betrifft R 1135, dessen Strophe nicht in der üblichen Weise unterteilt ist.) Darüber hinaus weisen fünf der Lieder Coblas unissonans und sieben einen Envoi auf; alle außer R 106 haben fünf Strophen. Daß bei diesen Liedern die formalen Charakteristika übereinstimmen, mag Zufall sein, da viele Trouvèrelieder zwischen fünf und sieben Strophen, das Reimschema ab ab x und Coblas unissonans aufweisen. Viele andere Lieder, darunter drei der oben als gekrönt aufgeführten, haben Coblas doblas, Coblas ternadas oder eine Kombination aus beiden. Hinzu kommt, daß die Einbeziehung eines Envoi bei Trouvèreliedern sicherlich nicht außergewöhnlich war.
Wie die meisten Trouvèredichtungen sind auch die obengenannten Lieder bis auf R 1175 mit einer Melodie überliefert, und man kann annehmen, daß die Musik den damaligen Gepflogenheiten entsprechend vom Trouvère selbst komponiert worden ist. In allen Fällen spiegelt sich das Reimschema ab ab x in der Melodieform wieder, d. h. die Melodie des ersten pes kehrt im zweiten unverändert oder mit kleinen Veränderungen wieder.

b) Neben den zuvor behandelten Liedern aus dem 13. Jh. gibt es noch eine Gruppe von mindestens 14 Liedern aus dem folgenden Jh., die in der Quelle als gekrönt bezeichnet sind. Bei der Quelle handelt es sich um die aus der Mitte des 14. Jh. stammende Hs. Paris, Bibl. Nat., f.frç. 24432, die auf f. 303r–310v acht religiöse Lieder mit dem Titel „sirventois" (Nrn. 1 und 9–15) sowie vier Chansons d'amour (Nrn. 2–5) und sechs Sottes chansons (Nrn. 6–8 und 16–18) enthält. Elf der Lieder (Nrn. 2, 3, 5, 7, 8 und 10–15) tragen den Hinweis, daß sie in Valenciennes gekrönt worden seien; drei andere (Nrn. 16–18) tragen lediglich den Hinweis auf eine Krönung, und drei weitere (Nrn. 1, 6 und 9) sind merkwürdigerweise nur mit „a Valenciennes" gekennzeichnet. Alle Lieder sind Unika und ohne Musik überliefert; drei von ihnen (8, 17 und 18) werden Jehan Baillehaus zugeschrieben, die anderen sind anonym:

1 Se chascuns cuers pensoit a la souffrance (R. 251 a)
2 Plaisans desirs et espoirs de merchi... (R. 1058)
3 Moult m'esmerveil d'acuns k'ai oit dire (R. 1494)
4 Pleust Amours que li mondes fust teus (R. 1015)
5 Se li grasce d'Amours n'enluminoit (R. 1842)
6 Pour le reviel que je vi demener (R. 844)
7 Talens me vint... ceste semainne (R. 142 a)
8 Le miex tumant de toute no riviere (R. 1334)
9 De toute hounour avoir et maintenir (R. 1425)
10 Qui c'onques veult en haute hounour monter (R. 872)
11 Je pri Amours que touz jours me pourvoie (R. 1748)
12 De boine amour riens dire ne saroie (R. 1758)
13 Je di ki veult en noble pris monter (R. 873)
14 S'Amours n'eüst onques esté (R. 456 a)
15 Sour toute riens a Amours seignourie (R. 1207)
16 Je croi k'Amours ne sera ja lassee (R. 526 a)
17 Soit tors ou droiz, par faute de santé (R. 472 a)
18 Plourez, amant, car vraie Amours est more (R. 1936)

(Die Texte der geistlichen Lieder sind in moderner Edition greifbar bei Edward Järnström und Arthur Långfors, *Recueil de Chansons pieuses du XIII siècle* II, Helsinki 1927, S. 197–212, mit einer kurzen Beschreibung der Sammlung auf S. 39. Die Sottes chansons und die Chansons d'amour wurden veröffentlicht von Arthur Långfors, *Deux recueils de sottes chansons*, in: Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Ser. B, Nr. LIII 4, Helsinki 1945, S. 107–149, mit einer kurzen Quellenbeschreibung auf S. 92–94).
Bei keinem der Lieder ist die Musik überliefert. Alle haben genau fünf Strophen und einen Envoi mit dem üblichen Reimschema ab ab x in Coblas unissonans.

c) Die beiden Hss. (Paris, Bibl. Nat., f.frç. 830 und 831, beide ohne Musik), in denen die gesammelten Dichtungen von J. Froissart (etwa 1335 – nach 1404) überliefert sind, enthalten eine Gruppe von sechs Liedern unter der allgemeinen Rubrik: *Chi apres s'ensievent canchons royauls amoureuses.* Mit Ausnahme des ersten tragen die Lieder jeweils noch eine eigene Überschrift, die besagt, daß sie in Valenciennes, Abbéville oder Lille gekrönt wurden, und in der zwei von ihnen als „chansons amoureuses" (das erste Lied gehört wahrscheinlich gleichfalls in diese Kategorie), eines als „chansons royal sote" (d. h. Spottlied auf die höfische Minne) und die zwei übrigen als „serventois de nostre dame" bezeichnet sind. Am Ende des Abschnitts findet sich der Hinweis: „Explicit chansons royauls amoureuses et serventois de nostre dame". Die Liedtexte weisen jeweils fünf Strophen und einen Envoi mit dem Reimschema ab ab x in Coblas unissonans auf. Keines besitzt einen Refrain. (Eine Beschreibung beider Handschriften mit biographischen Angaben über den Dichter usw. ist zu finden bei Rob Roy McGregor, jr., *The Lyric Poems of Jehan Froissart*, Chapel Hill, North Carolina, 1975. Diese Ausgabe enthält auf S. 194–204 auch die erwähnten sechs Lieder. – Ich danke Frau Dr. Sylvia Huot von der Princeton University für den Hinweis auf diese Handschriften).
Die wohl einzige Chanson royale, die mit der vom Dichter selbst komponierten Musik überliefert ist, findet sich unter den sieben Liedern dieses Typs von Guillaume de Machaut. Das Lied hat fünf Strophen und einen Envoi in Coblas unissonans und besitzt keinen Refrain. Die Form der Melodie korrespondiert in der üblichen Weise mit dem Reimschema.

(Moderne Ausgaben dieses Liedes sind enthalten in Guillaume de Machaut: *Mus. Werke*, hg. v. Fr. Ludwig, Bd. I, Lpz. 1926, S. 97, und in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Bd. II, hg. von L. Schrade, Monaco 1956, S. 107.)

•

Exkurs 1: Der Ausdruck chant royal oder chanson royale ist seit um 1300 belegt, also seit der Zeit, in der „die alten Gattungen der höfischen Lyrik verschwinden oder sich umformen und den neuen ‚festen Formen' Platz machen" (Hoeffner 1920, 217). Er bezeichnet die an den Puys gepflegte Art des Liedes in der Tradition des Trouvèreliedes. Die Abkunft dieser Gattung vom Trouvèrelied wird in den frühesten Wortbelegen besonders deutlich, so wenn die Bezeichnung chant royal in Nicole de Margivals *Dit de la Panthère* (zw. 1290 u. 1328) auf die darin zitierten chansons von Adam de la Halle (die mit ihren fünf gleichgereimten, mindestens achtzeiligen refrainlosen Strophen und – freilich nicht immer überliefertem – Envoy der Puy-Gattung schon sehr weitgehend entsprechen) angewandt ist (ed. Todd, v. 1541, 2468) oder wenn die Statuten des Londoner Puy (jüngere Schicht, wohl 1. Viertel 14. Jh.) „honeste pleisaunce de bone dame" als „droite matire et principale enchesoun de chaunt roiale, e chaunçoun roiale trover et fornier" bestimmen (ed. Riley, in: *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores* XII: *Monumenta Gildhallae Londonensis* [London 1860] II, 225); ebenso ist wohl auch bei Jehan Maillart, dessen Gattungskatalog im Rahmen des im späten 13. Jh. Üblichen bleibt, die chançon royale nichts anderes als die Gattung des Trouvèreliedes:

Roman du comte d'Anjou (1316): Li auquant chantent pastourelles; / Li autre dient en vielles / Chançons royaus et estempies, / En leüst, en psalterion, / Chascun selonc s'entencion, / Lais d'amours, descors et balades (ed. Roques, v. 11-17).

Die Bindung an den Puy wird nicht nur von zahlreichen Theoretikern der seconde rhétorique (Verskunst) hervorgehoben:

E. Deschamps, *L'art de dictier* (1392), in: *Œuvres complètes*, hg. v. Queux de Saint-Hilaire u. G. Raynaud (Paris 1878-1904) VII: Ceuls qui avoient et ont acoustumé de faire en ceste musique naturele [Verskunst] serventois de Nostre Dame, chançon royaulx, pastourelles, balades et rondeaulx, portoient chascun ce que fait avoit devant le Prince du puys, et le recordoit par cuer [rezitierte es auswendig], et ce recort estoit appellé „en disant", après qu'ilz avoient chanté leur chançon devant le Prince (271);
J. Molinet, *L'Art de rhétorique* (zw. 1477 u. 1492): Chant royal se recorde es puis ou se donnent couronnes et chappeaux a ceulx qui mieulx le scevent faire (ed. Langlois 242); ähnlich Anon., *L'Art et science de rhétorique* (1524/25) (ibid. 302);
der Anon., *Les règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432) beschreibt speziell das in Dieppe verlangte Formschema: Chans royaux pour porter aux puis de Nostre Dame en la ville de Dieppe sur la mer, et non ailleurs (ibid. 21);
ähnlich Baudet Herenc, *Le Doctrinal de la seconde rhétorique* (1432) (ibid. 172).

Vielmehr bezeichnet, wie die Prägungen feste roiale (Statuten des Londoner Puy) und puy royal (Statuten der Brüsseler Cour amoureuse von 1401, ed. Potvin, in: *Bull. de l'Ac. Roy. de Belgique*, 3. série, t. XII, 1886, 210) erkennen lassen, schon das Epitheton royal selbst die Bindung an den Puy, dem ja ein (im Envoy auch anzusprechender) „Prince" vorsteht:

Deschamps, *op. cit.*: en ladicte balade a envoy. Et ne les souloit on point faire anciennement fors es chançons royauls ...... les envvois d'icelles chançons... se commencent par „Princes" (278).

Allerdings wird das Epitheton royal auch mit einer dieser Gattung zugeschriebenen Freiheit, zu beginnen und zu schließen wie man will, begründet, was sich vielleicht auf das Verhältnis zu den vom chant royal abhängigen Gattungen (serventois und sotte chançon; hierzu unten) bezieht:

Herenc, *op. cit.*: et s'appelle chant royal pour ce que l'on commence et fine en telle maniere que l'on veult (172).

Auch auf die besungene „königliche" Person wird das Epitheton royal gelegentlich bezogen:

Les Livres du Roy Modus et de la Royne Ratio (14. Jh.): E pour l'amour d'elle [sc. de la roïne Ratio] ai ge fait un chant, à quoi j'é tant penssé, qui est roial, quer, qui fait chant pour l'amour d'une röine, il doit bien estre apelé roial (ed. Tilander, § 191, 21, 22; die beiden chants roiaulx in § 192 u. 258 sind der Regel entsprechend fünfstrophig, doch ohne envoi).

P. Fabri, bei dem die Bezeichnung – wie schon im *Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique* (Paris 1501), f. biiii' – ‚champ royal' lautet und der wohl deshalb den Puy mit einem Schlachtfeld (champ de bataille) vergleicht, erklärt das Epitheton royal mit dem Rang und den Sujets dieser Gattung:

Le grant et vray art de pleine Rhetorique (Rouen 1521): Item il est dict champ royal pource que de toutes les especes de rithme cest la plus royalle / noble / ou magistralle: et ou len couche les plus graues substances. Parquoy cest voluntiers lespece practiquee en puy la ou en pleine audience comme en champ de bataille len iuge le meilleur et qui est le plus digne dauoir le prix apres que len a bien debatu de lune part et daultre en abatant tous les aultres. Aulcuns lappellent champ royal pource quil est de noble et armonieuse consonance pour la grauite de la substance et de la doulceur de son eloquence. Combien quil puisse estre mis en chant comme il est dict des chansons (f. XXXVI).

Th. Sebillet schließlich führt die Bezeichnung chant royal darauf zurück, daß diese Gattung nur vor Königen gesungen gehöre und daß ihr eigentlicher Zweck es sei, sterbliche oder unsterbliche Könige zu besingen:

Art poétique françois (1548) II, 5: Aussi s'appelle-il chant Royal de nom plus grave: ou a cause de sa grandeur et magesté, qu'il n'appartient estre chantée que devant lés Roys: ou pource que véritablement la fin du chant Royal n'est autre que de chanter lés louenges, prééminences et dignités dés Roys tant immortelz que mortelz (ed. Gaiffe 136).

Als Gegenstand der chanson royale bestimmen die Londoner Statuten, wie schon zitiert, die „honeste pleisaunce de bone dame". Herenc dagegen lehrt, daß der chant royal „doibt parler de la Nativité Nostre Dame et de la Passion Nostre Seigneur et de l'Assomption Nostre Dame" (ed. Langlois 172f.). Der Autor des *Jardin de Plaisance* wiederum empfiehlt den champ royal zum „traicter tragédieusement" (d.h. im hohen Stil) „faiz de cronique ou... autre forme heroique ou d'oraison de bonne conuenance" (f. biiii'); und nach Sebillet „le plus souvent la matiére du chant Royal est une allégorie obscure envelopant soubz son voile louenge de Dieu ou Déesse, Roy ou royne, Seigneur ou Dame" (ed. Gaiffe 137). Solchen inhaltlichen Divergenzen entspricht eine Differenzierung in die Gattungen serventois (geistlich), [chanson] amoureuse (Minnelied) und sotte chanson (parodistisch), für die der chant royal die gemeinsame Form darstellt (diese umfaßt bei den Theoretikern der seconde rhétorique 5 Strophen zu 11 zehnsilbigen Versen mit dem Reimschema ababccddede, wobei der letzte Vers ein Refrain sein kann [hierzu unten]):

Anon., *Les règles de la seconde rhétorique*: chant royal est mesure de tous serventoys et de toutes chansons amoureuses et aussi de sotes chansons... Mais non obstant que le chant royal soit mensure ou mesure de toute haultes tailles, nyent

moins les choses ne sont pas d'un sens, car les unes sont d'amours et les aultres de sotie (ed. Langlois 23 f.);
ders. zitiert einen sonst nicht bekannten älteren Theoretiker: Qui au chant royal s'amesure, / Point ne li fault d'aultre mesure (ibid. 24).

Die Gemeinsamkeit dieser im Gegenstand divergierenden Gattungen geht sogar über das Formschema hinaus. So werden nach Herenc und Molinet die serventoys gern im Ausgang von den Endungen und den jeweils ersten und letzten Strophenzeilen einer amoureuse verfaßt, so daß Herenc den Namen serventoys von „servant devant et derriere a une amoureuse" („vorn und hinten [nämlich mit den ersten und letzten Strophenzeilen] einer amoureuse dienend") ableiten kann – eine Namensauslegung, die ähnlich schon bei den südfrz. Troubadours des 13. und 14. Jh. geläufig ist – ; und ganz entsprechend führt Fabri den Namen servantoys darauf zurück, daß man bei dieser Gattung die vom Prince vorgegebenen Strophenanfänge beachten (observer) und bewahren müsse:

Anon., *Doctrina de compondre dictatz* (Ende 13. Jh.), § 21: Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes (ed. P. Meyer, Romania VI, 358, zit. nach Storost 18);
Anon., *Leys d'amors* (1356): Sirventes es dictatz ques servish al may de vers o de chanso en doas causas: la una cant al compas de las coblas, lautra cant al so. E deu hom entendre: cant al compas, sos assaber que tenga lo compas solamen, ses las acordansas, oz am las acordansas d'aquelas meteyshas dictios o d'autras semblans ad aquelas per acordansa (ed. Gatien-Arnoult, Toulouse 1841, I, 340, zit. nach Storost 18; dort auch Varianten dieses Textes);
Herenc, *op. cit.*: Et est dit serventoys pour ce qu'il doibt estre servant devant et derriere a une amoureuse, comme il s'ensuit, car cestui serventoys est servant devant et derriere. Et se font des serventois a Lisle en Flandres, le premier dimanche devant l'Assomption Nostre Dame; et doibvent parler de l'Assomption Nostre Dame et la Passion Nostre Seigneur (170);
Molinet, *op. cit.*: Les serventois servent pareillement aux puis royaulx, ausquelz il y a certaines regles que les princes desdis puis y mettent, affin de contraindre le facteur sans trop ouvrer a sa plaisance. Et avient souvent qu'il prent les terminations et premieres lignes d'une amoureuse, laquelle amoureuse traitte de matiere d'amours, et contient V. couplès et l'envoy, sans reffrain, mes lesdis couplès de pareille consonance. Et les dis serventois le plus sont fais a l'onneur de la vierge Marie et par figure de la Bible (244 f.; Molinets Beispiel ist auch gesondert überliefert mit der Überschrift „Serventoys de Nostre Dame suyvant le chant royal sans refrain" [Langlois 245]; seine Beschreibung des serventois erscheint annähernd wörtlich unter der Rubrik „autre reigles des chantz royaulx" bei Anon., *L'Art et science de rhétorique*, ibid. 304);
Fabri: Seruantoys espece de rithme par les picars ainsi appellee pource quilz obseruent et gardent la moytie premiere des premieres lignes des cinq coupletz telz quil plaist au prince de les ordonner (f. XXXIX').

Im Sinne solcher Zusammenhänge ist auch das Nebeneinander von sirventois, chansons d'amour und sottes chansons in der oben zit. Hs. Paris, Bibl. Nat. f. frç. 29432, sowie die oben zit. Rubrik *canchons royauls amoureuses* bei Froissart zu verstehen, in der chansons amoureuses, chansons royals sotes und serventois de Nostre Dame vereinigt sind und die mit „Explicit chansons royauls amoureuses et serventois de nostre dame" schließt.

Wenn die Strophen der chanson royale im 15. Jh. in einen Refrain münden können, was ursprünglich nicht der Fall war, so beruht dies auf einer Beeinflussung durch die Ballade, die ihrerseits, wie Deschamps bemerkt (zit. oben), von der chanson royale den Envoi übernimmt. Diese gegenseitige Annäherung der beiden Gattungen, die sich danach fast nur noch in der Strophenzahl unterscheiden (Ballade dreistrophig, chanson royale fünfstrophig), erklärt es, wenn der chant royal Nr. 19 von Machauts *Louange des dames* in der Hs. Voguë als Balade royal betitelt ist und wenn in der Deschamps-Hs. in der Rubrik „chansons royaulx" jedes einzelne Gedicht als „balade" angesprochen ist (Poirion 361). Besonders gebräuchlich ist die Bezeichnung ballade royale in England, wo sie allerdings auch neue Bedeutungen annimmt. In den frühesten Belegen sind in der Tat balladenartige dreistrophige Gedichte mit dem Reimschema ababbcC gemeint, so bei Quixley, der um 1402 J. Gowers *Traitiè* übersetzt und von ihm sagt:

Gower it made in frensh with gret studie / In ballades ryal (zit. nach MacCracken 32 a),

und in J. Shirleys Rubriken in Ms. Cambridge, Trinity College, R 3.20 (kurz nach 1430):

Balade Ryal de saine counsylle;
Balade moult Bon et Ryal;
Balade Ryal made by oure laureat poete of Albyon [Chaucer] (zit. nach MacCracken 32 a).

In der zwanzig Jahre jüngeren Hs. Oxford, Bodleian Library, Ashmolian 59, allerdings wendet derselbe J. Shirley den Ausdruck balade ryal auf eine freiere Balladenform an, deren Strophen nicht die Reime, sondern nur den Refrain beibehalten. – Wie der Ausdruck ballade, der schon bei J. Lydgate (1370–1451) auch die von Chaucer eingeführte Strophe mit dem Reimschema ababbcc bezeichnet (*The fifteen Joys of Our Lady*, in: Ms. London, British Museum, Harley 2255, f. 88 b [nach MacCracken 32 a]; ebenso bei J. Harding, *Chronicle*, um 1440, und A. Barclay, *The Shyp of Folys of the Worlde*, 1509), wird auch die Bezeichnung balade royal in diesem Sinn gebraucht, so von Caxton in seinem Druck von Burghs *Cato* (1483) 2:

Ful craftly hath made it in balade ryal (zit. nach *The Oxford Engl. Dictionary*, 1933, Art. *Ballade*)

und von R. Fabyan (1494):

The New Chronicles of England and France, hg. v. H. Ellis (London 1811): The whiche verses [lat. Verse auf den Tod König Edwards I. v. England] to the entent that they shulde be had in mynde, and also that the reder myght haue the more desyre to ouer rede theym, I haue therefore set them out in baladde royall after my rude makynge as foloweth (406).

Statt von „ballade royal" sprechen W. Forrest (1548) von „meatre royall" (zit. in: *England in the reign of the King Henry the Eighth* I, hg. v. S. J. Herrtage, London 1878, S. LXXXIII) und G. Gascoigne (der die Bezeichnung ballade auf die ababcc-Strophe anwendet) von „Rythme royall" (= das heute gebräuchliche „rhyme royal"; *Certayne Notes of Instruction for Engl. Verse*, 1575, zit. unten). Die Herkunft des Epitheton royal ist damals anscheinend nicht mehr bekannt. Gascoigne führt es auf den Charakter der Verse zurück, wobei er die Eignung für längere Texte (grand discourses) hervorhebt:

Rythme royall is a verse of tenne sillables, and seuen such verses make a staffe... This hath bene called Rithme royall, and surely it is a royall kinde of verse, serving best for grand discourses (ed. Arber 38, zit. nach MacCracken 32 b);

und im 19. Jh. wird es damit in Zusammenhang gebracht, daß König Jakob I. von Schottland 1423 sein *Kingis Quair* in Strophen von der beschriebenen Art verfaßt hat (vgl. *The Oxford Engl. Dictionary*, Art. *Ballade* und *Rhyme*, sowie MacCracken 31 b). – König Jakob VI. von Schottland nennt Strophen dieser Art nach Chaucers Dichtung „Troilus verse"; als „Ballat royal" bezeichnet er Strophen aus acht jambischen Pentametern mit dem Reimschema ababbcbc, was sich jedoch nicht durchgesetzt hat.

Den fêtes royales der Puys sind wohl auch die bekannten acht estampies und danses roiales der Hs. Paris, Bibl. Nat., f.frç. 844 (der Handschrift mit dem Bild des gekrönten Trouvère Pierrekin de la Coupele auf f. 163), f. 103'-104', zuzuordnen, wenn auch ihre Stellung im Fest ungewiß ist. Sind sie für den in den Londoner Statuten erwähnten Abschiedstanz des alten und des neuen Prince du puy vor dem Haus des letzteren bestimmt (ed. Riley 227)? Soll man sich ihre Ausführung nach dem berühmten Bild Heinrich Frauenlobs in der „Manessischen Handschrift" vorstellen?

*

Der ausführlichste Bericht über einen mittelalterlichen Sängerwettstreit, bei dem ein – in franz. Sprache abgefaßter – Beitrag eine Krone errang, findet sich in zwei Dokumenten zur Bruderschaft des Puy in London. (Die Dokumente wurden veröffentlicht in *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores* Nr. 12, *Monumenta Gildhallae Londonensis* II, hg. v. H. Th. Riley, S. 216-228, mit einem Vorwort auf S. XLVIII-LIV und einer Übersetzung auf S. 579–594. Neuere Erörterungen der Puys mit ergänzender Bibliographie finden sich bei R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Brügge 1960, S. 371-378. Siehe auch L. E. Armand, *The Sottes Chansons in Ms Douce 308 of the Bodleian Library at Oxford*, in *Speculum* XIX, 1944, 68-88). Die in anglonormannischer Sprache verfaßten Aufzeichnungen, die wahrscheinlich im späten 13. oder im frühen 14. Jh. innerhalb einer kurzen Zeitspanne niedergeschrieben wurden, enthalten gewissermaßen die Statuten der Gesellschaft. Leider befassen sie sich vorrangig mit organisatorischen und gesellschaftlichen Fragen, wie etwa den zu zahlenden Gebühren, der Organisation des jährlichen „feste roiale du pui", der Wahl des Prinzen, der Zusammensetzung des jährlichen Festmahls und sogar mit der Frage, an wen die Reste dieses Banketts zu vergeben seien. Nachfolgend die Passagen mit den Bestimmungen, nach denen die Lieder beim Wettstreit eingebracht, beurteilt und gekrönt wurden:

Et apres, chescuns compains, au jour dou siege, paiera XII deniers; e cil qui aura chauncon novele, sa chançon la quitera (S. 216). (Danach [nach Zahlung der Aufnahmegebühr von 6 Deniers] zahlt jedes Mitglied am Tag der Zusammenkunft 12 Deniers; derjenige, der ein neues Lied präsentiert, ist hiervon befreit.)

Et le viel prince e le novel doivent les chancons jugier, e les mielz entendanz des compaignouns dekes a XV au pluis. Et doivent jugier le meillour des chancons, a lour escient, sour lour serment kil nel leront por amour, por hayne, por doun, por promesse, por vynage, por lignage, ne pur nule aqueyntaunce, viele ne novele; ne pur chose nule qi soit. Et le meillour des chauncons doit estre corounee, e la coroune doit estre a celui qui corounez serra (217). (Der alte und der neue Prinz haben die Lieder zu beurteilen, ebenso bis zu höchstens fünfzehn derjenigen Mitglieder, die am meisten davon verstehen. Und sie haben die Lieder nach bestem Wissen zu beurteilen und zu geloben, daß ihr Urteil weder durch Zuneigung, Haß, Bestechung, Versprechung noch durch Rücksichten auf Nachbarschaft, Verwandtschaft, alte oder neue Bekanntschaft oder durch sonstige Gründe verfälscht sei. Und das beste Lied soll gekrönt werden, und die Krone soll dem Gekrönten gehören.)

Der letzte Satz wirft die Frage auf, ob die Krone, die dem siegenden Lied zuerkannt wurde, von dessen Autor tatsächlich getragen wurde, oder ob er sie nur in Besitz nahm. In den Dokumenten ist nichts Näheres ausgeführt, doch wird aus dem folgenden Auszug aus dem zweiten Dokument hinreichend klar, daß das gekürte Lied selbst bei der nächsten Zusammenkunft der Gesellschaft gekrönt wurde. Außerdem trug auch der Prinz eine Krone, wobei offensichtlich der Autor des gekrönten Liedes nicht notwendigerweise mit dem Prinzen identisch war.

E por ceo qe la feste roiale du Pui est maintenue e establie principaument pur un chaunsoun reale corouner; de ci cum ele est par chansoun honore e enhaunsiee, sont tuit luy gentil compaignoun du Pui par dreite raisoun tenuz des chauncons roiaus avauncer a lur pouair, et especiaument cele qe est coroune par assent des compaignouns le jour de la graunt feste du Pui – Par quei il est ici purvu en droit de celes chauncons, qe chascun prince novel, le jour qil portera la coroune, et governera la feste du Pui, e si tost com il avera fait pendre son blasoun de ces armes en la sale ou la feste du Pui serra tenue, qe maintenaunt face atacher de souz son blazon la chauncoun qe estoit corounee le jour qil fut eslu novel prince, apertement et droitement escrite, saunz defaute. Kar nul chauntour par droit ne doit chauncoun reale chaunter, ne proffrir, a la feste du Pui, desqes a taunt qil veit la chauncoun corounee dreinement en lan prochainement passe devaunt honoure a son dreit, en le manere avauntdite.

E qe il ieit a les chauncouns juger eslu II ou III qi se conoisent en chaunt et en musike, pur les notes et les poinz del chaunt trier et examiner, auxi bien com la nature de la reson enditee. Kar saunz le chaunt ne doit om mie appeler une resoun endite chauncoun, ne chauncoun reale corounee ne doit estre saunz doucour de melodies chaunte (224 f.).

Der Passus fordert alle Mitglieder des Puy auf, ‚königliche Lieder' vorzutragen („des chansons roiaus avauncer"), insbesondere dasjenige, das beim großen Fest gekrönt worden war. Dabei mußte der alte Prinz (d. h. derjenige, der im Jahr zuvor gewählt war und im Fest als amtierender Prinz auftrat) das im Vorjahr gekrönte Lied in deutlicher und korrekter Niederschrift in der Festhalle unter seinem Wappenschild (blasoun) aufhängen. Im Unterschied zu den zuvor genannten Regeln waren nun zwei oder drei Mitglieder zu wählen, die in der Lage waren, den „chaunt" und die „musike" zu beurteilen sowie die „notes" und „poinz" (= puncta?) und ebenso die Art der Worte zu überprüfen. Denn ohne Gesang (oder Melodie) sollte kein Vers „chanson" genannt werden und keine „chanson roial" sollte ohne die Lieblichkeit gesungener Melodien gekrönt werden.

Wir wissen nicht, ob in London oder anderswo jemals ausdrückliche Vorschriften bezüglich Form und Inhalt der am Wettstreit beteiligten Lieder existierten, doch lassen die als gekrönt belegten Lieder recht klare Schlüsse über das Erlaubte zu. Sowohl ernste und spöttische Liebeslieder als auch Lieder zu Ehren der Heiligen Jungfrau (Notre Dame) konnten teilnehmen. Die von den Troubadours und den Trouvères am häufigsten benutzten Formen und Reimschemata wurden anscheinend auch von den Preisrichtern des Puy bevorzugt. Über die Qualität oder den Charakter der Musik ist uns nichts bekannt, doch gehörte der gesungene Vortrag offensichtlich zu den Grundvoraussetzungen. Im allgemeinen dürfte der Autor seinen Beitrag selbst vorgetragen haben, doch war dies, wie Dragonetti aus einigen Envois gefolgert hat, wohl nicht überall Bedingung (*op. cit.* S. 275).

Das ziemlich einzige, was wir über die Melodie des gekrönten Liedes wissen, betrifft ihren Aufbau: sie ist klar in eine Frons und eine Cauda unterteilt, wobei die Frons sich aus zwei identisch oder eindeutig miteinander verwandten Pedes zusammensetzt.
Obwohl auf die Bedeutung des Wortes „royal" nirgendwo ausdrücklich eingegangen wird, liegt ein Zusammenhang zwischen dem Erringen einer Krone und der ‚königlichen' Eigenschaft auf der Hand. Wir wissen nicht, ob Guillaume de Machaut, Eustache de Reims und Clément Marot ihre Chansons royales im Hinblick auf die Teilnahme an einem Wettstreit verfaßten, doch ist klar, daß ihre Texte akzeptabel gewesen wären. Die eine Chanson royale von Guillaume de Machaut, deren Musik notiert ist, hätte sicher einen Preis errungen, wenn die Richter etwas von „chaunt" und „musike" verstanden. Die überwiegende Mehrzahl der Chansons royales des 14. bis 16. Jh. ist jedoch ohne Musik überliefert, und wir wissen noch nicht einmal, ob sie normalerweise auf eine Melodie gesungen oder in einer Art Sprechgesang rezitiert wurden.

(2) In seinem aus dem späten 13. Jh. stammenden Traktat *De Musica* behandelt Johannes de Grocheio den Cantus coronatus als eine GATTUNG DER MUSICA VULGARIS. Grocheio beginnt seine Erörterungen der Musica vulgaris mit dem pädagogischen und an sich lobenswerten Versuch einer Klassifikation des gesamten Repertoires, doch bei der nachfolgenden Beschreibung der verschiedenen Arten weltlicher Musik und bei deren Vergleich mit den liturgischen Formen hält er sich nicht an die zuvor getroffenen Abgrenzungen. Dieses Mißlingen einer klaren Scheidung zwischen den verschiedenen Kategorien der zeitgenössischen Musik ist sicherlich ebenso der Sperrigkeit des Materials wie dem offensichtlichen Bestreben des Autors zuzuschreiben, bei jeder erwähnten Gattung eine doppelte oder dreifache Unterteilung vorzunehmen.
Nach Grocheio umfaßt die in Nordfrankreich gebräuchliche Musica vulgaris sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik:

E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat d. Johannes de Grocheio* (Lpz. 1967): Dicamus igitur, quod formae musicales vel species contentae sub primo membro, quod vulgare dicebamus, ad hoc ordinantur, ut eis mediantibus mitigentur adversitates hominum innatae. Quas magis particulavimus in sermone ad *Clementem* ⟨exequiarium⟩ monachum. Et sunt duobus modis. Aut enim in voce humana aut in instrumentis artificialibus exercentur. Quae autem in voce humana fiunt, duobus modis sunt. Aut enim dicimus cantum aut cantilenam. Cantum autem et cantilenam triplici differentia distinguimus. Aut enim ⟨cantum⟩ *gestualem* aut *coronatum* aut *versiculatum* et cantilenam ⟨aut⟩ *rotundam* aut *stantipedem* aut *ductiam* appellamus (130, 15-25).

Die Vokalmusik wird in die beiden Typen „cantus" und „cantilena" und diese wiederum jeweils dreifach unterteilt; die drei Formen des Cantus sind der Cantus gestualis (Chanson de geste), der Cantus coronatus und der Cantus versiculatus; die drei Formen der Cantilena sind die Rotunda, der Stantipes und die Ductia.
Diese saubere Trennung verwischt sich im Laufe der anschließenden Erörterung. Offenbar bestand der einzige Unterschied zwischen der vokalen und der instrumentalen Musik in der Art des Vortrags, da ein guter Instrumentalist, wie noch zu zeigen sein wird, den Vortrag des Cantus und der Cantilena beherrschte oder dies zumindest von ihm erwartet wurde. Das Wort „versiculatus" scheint mit „versicularis" und „versualis" austauschbar zu sein. Die Unterscheidung zwischen Cantus und Cantilena ebenso wie die dreifache Unterteilung beider Arten sind in Frage gestellt, wenn Grocheio feststellt, daß der Cantus versualis von einigen auch als „cantilena" bezeichnet wird:

op. cit.: Cantus versualis est, qui ab aliquibus cantilena dicitur... (132, 1)

und daß es eine vierte Art der Cantilena gibt, die „cantus insertus" oder „cantilena entrata" genannt wird:

op. cit.: Est etiam alius modus cantilenarum, quem *cantum insertum* vel *cantilenam entratam* vocant (132, 30-31).

Auch sagen einige, daß der Cantus coronatus ein einfacher Conductus ist:

op. cit.: Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est (130, 36).

Der verwirrendste Aspekt dieser Abgrenzungen ist das offensichtliche Fehlen einer Differenzierung zwischen dem Cantus coronatus und dem Cantus versiculatus. Die am besten gelungenen des ersteren wurden (vermutlich in der im Londoner Dokument beschriebenen Weise) aufgrund der Qualität von Text und Melodie von Lehrern und Studenten gekrönt:

op. cit.: Cantus coronatus... propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus... coronatus... (130, 36-38).

Der Cantus versualis scheint textlich von geringerer Qualität als der Cantus coronatus gewesen zu sein und wird deshalb von diesem übertroffen.

op. cit.: Cantus versualis est qui ab aliquibus cantilena dicitur respectu coronati et ab eius bonitate in dictamine et concordantia deficit... (132, 1-3).

Grocheio erwähnt jeweils zwei Beispiele. Die beiden Beispiele für den Cantus coronatus sind *Ausi com l'unicorne*, das möglicherweise mit der Chanson R 2075 des Thibaut de Champagne, Königs von Navarra, identisch ist, und *Quant li roussignol*, was sich auf die in einigen Handschriften Raoul de Ferrieres, in anderen dem Chastelain de Coucy zugeschriebene Chanson R 1559 beziehen könnte (*op. cit.*, 130 38-39). Die Beispiele für den Cantus versiculatus sind *Chanter m'estuet quae ne m'en puis tenir*, womit vermutlich die Chanson R 1476 von Thibaut de Champagne gemeint ist, und *Au repairier que je fis de Prouvence*, was allgemein für das anonyme Lied R 624 gehalten wird (*op. cit.*, 132, 3-4). Folglich sind offensichtlich alle vier Beispiele bekannte Trouvèrelieder. Meines Wissens konnte noch niemand feststellen, warum Grocheio sie zwei verschiedenen Typen zurechnet. Was Inhalt, Form und Reim betrifft, sind sie ganz normale Lieder, wobei R 2075 durch das Schema ab ba seines Anfangsreims mit durchkomponierter Melodie etwas ungewöhnlich ist. Die anderen drei haben das häufig verwendete Reimschema ab ab x mit korrespondierender Melodie. (Bei R 1559 ist

die vierte Melodiezeile mit der zweiten nicht identisch, doch weist sie verwandte Züge auf.) Schließlich haben alle vier Lieder Coblas doblas, die nach den Coblas unissonans häufigste Art der strophischen Reimverknüpfung.

In recht verwirrender und offensichtlich widersprüchlicher Weise äußert sich Grocheio zur Anzahl der Zeilen oder Strophen bei den beiden genannten Liedtypen. Zunächst stellt er fest, daß die Zahl von sieben „versus" beim Cantus coronatus fest vorgeschrieben ist, während sie beim Cantus versicularis zwar die Regel, aber nicht verbindlich ist und daher nach unten oder oben variieren kann:

op. cit.: Numerus vero versuum in cantu coronato ratione septem concordantiarum determinatus est ad septem. Tot enim versus debent totam sententiam materiae, nec plus nec minus, continere. Versus vero in cantu versiculari illi de cantu coronato, secundum quod potest, assimilatur. Numerus vero versuum in tali cantu non est determinatus, sed in aliquibus plus, in aliquibus minus secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur (132, 48-134, 8).

Diese Differenzierung ist aus zwei Gründen fragwürdig: Erstens stellt Grocheio bei seinem Vergleich des (liturgischen) Hymnus mit dem Cantus coronatus fest, daß der letztere sieben oder etwa sieben (vel eo circa) „versus" habe (*op. cit.*, 156, 38-43). Zweitens fällt auf, daß keiner der von Grocheio zitierten Cantus coronatus sieben „versus" besitzt, wobei gleichgültig ist, ob dieses Wort „Zeile" oder, was höchst wahrscheinlich ist, „stanza" bedeutet.

Die Art, in der Grocheio die verschiedenen Typen von Liedern in franz. Texten behandelt, weist recht deutlich darauf hin, daß der Cantus coronatus und der Cantus versiculatus sich von verschiedenen anderen Typen wie etwa Rondeau, Pastourelle, textierter Estampie und Ductia und vor allem von der Chanson de geste unterscheiden. Daher spricht einiges für die Annahme, daß die Begriffe cantus coronatus und cantus versicularis für die höfische Chanson stehen, also für jene schwer abgrenzbare Gattung, die im späten 12. und im 13. Jh. von den Trouvères gepflegt und im 14. Jh. vornehmlich, wenngleich nicht ausschließlich dem Fest des Puy vorbehalten war.

•

Exkurs 2: Ein schwieriges Problem des Cantus coronatus ist die Dauer der Töne. Grocheio schreibt dazu, daß er nur in langen und perfekten Werten vorgetragen werde (ex omnibus longis et perfectis efficitur, 130, 44-45). An sich ließe sich aus diesem Satz folgern, daß alle Lieder des Typus im fünften rhythmischen Modus ausgeführt wurden. Die Bedeutung der Aussage ändert sich jedoch, wenn man sie im Gesamtkontext von Grocheios Traktat betrachtet und seine Ansichten über die Meßbarkeit der Musik berücksichtigt, die in den Ausführungen über die Aufteilung der Musica impliziert sind. Dabei ist zu beachten, daß der mittelalterliche Begriff „musica" mit dem heutigen Begriff „Musik" nicht identisch ist. Für unsere Zwecke mag die folgende stark verkürzte Erklärung des Begriffs ausreichen: Musica ist die spekulative Wissenschaft von den mathematischen Gesetzmäßigkeiten, denen vermeintlich jede Bewegung und jede Konstellation des Universums, der Menschen und dessen, was wir „Musik" nennen, unterliegt. Folglich gingen viele mittelalterliche Autoren einschließlich Grocheio davon aus, daß die Musik aufgrund ihrer Zahlhaftigkeit auch meßbar sei, ungeachtet der Frage, ob sich diese Meßbarkeit tatsächlich in der Musik selbst nachweisen ließ. Laut Grocheio wird die Musik von manchen Autoren in die zwei Gruppen der nicht meßbaren (musica plana sive immensurabilis) und der meßbaren Musik (musica mensurabilis) aufgeteilt; mit der ersten Kategorie meinten sie den Kirchengesang, mit der zweiten die mehrstimmige Musik wie Conductus und Motette. Grocheio hält diese Einteilung für falsch, sofern damit gesagt wird, daß die erste Kategorie in keiner Weise gemessen sei und sie rhythmisch ganz nach Belieben ausgeführt werde, und er begründet dies damit, daß jede Bewegung in der Musik den Regeln der Kunst zufolge meßbar sein müsse. Er räumt jedoch ihre Brauchbarkeit zur Differenzierung zwischen rhythmisch streng abgemessener und weniger streng regulierter Musik ein. Der Vergleich des Cantus planus mit den Motetten dürfte Grocheio von der Nichtmeßbarkeit des ersteren überzeugt haben, doch hätte das Aussprechen dieser Erkenntnis allen mittelalterlichen Auffassungen der Musica widersprochen. Den Verstoß gegen die Lehrmeinung umgeht Grocheio durch die Feststellung, daß der Cantus planus natürlich meßbar sei, weil er ansonsten nicht unter den Begriff der Musik fallen würde, er jedoch rhythmisch nicht derart exakt geregelt sei wie eine Motette:

op. cit.: Alii autem musicam dividunt in planam sive immensurabilem et mensurabilem, per planam sive immensurabilem intellegentes ecclesiasticam, quae secundum *Gregorium* pluribus tonis determinatur. Per mensurabilem intellegunt illam, quae ex diversis sonis simul mensuratis et sonantibus efficitur, sicut in conductibus et motetis. Sed si per immensurabilem intellegant musicam nullo modo mensuratam, immo totaliter ad libitum dictam, deficiunt, eo quod quaelibet operatio musicae et cuiuslibet artis debet illius artis regulis mensurari. Si autem per immensurabilem non ita praecise mensuratam intellegant, potest, ut videtur, ista divisio remanere. Quomodo igitur quidam dividunt musicam, sic sit dictum. Nobis vero non est facile musicam dividere recte, eo quod in recta divisione membra dividentia debent totam naturam totius divisi evacuare. Partes autem musicae plures sunt et diversae secundum diversos usus, diversa idiomata vel diversas linguas in civitatibus vel regionibus diversis. Si tamen eam diviserimus, secundum quod homines Parisiis ea utuntur et prout ad usum vel convictum civium est necessaria, et eius membra, ut oportet, pertractemus, videbitur sufficienter nostra intentio terminari, eo quod diebus nostris principia cuiuslibet artis liberalis diligenter Parisiis inquiruntur et usus earum et fere omnium mechanicarum inveniuntur. Dicamus igitur, quod musica, qua utuntur homines Parisiis, potest, ut videtur, ad tria membra generalia reduci. Unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgarem musicam appellamus; aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica, quam appellant musicam mensuratam. Sed tertium genus est, quod ex istis duobus efficitur et ad quod ista duo tamquam ad melius ordinantur. Quod ecclesiasticum dicitur et ad laudandum creatorem deputatum est (124, 8-40).

Grocheio hält auch eine eigene Aufteilung der zeitgenössischen Pariser Musik in die Musica vulgaris (Musik mit franz. Text und Instrumentalmusik), die Musica mensurata (mensurierte Musik) und die Musica ecclesiastica (Kirchenmusik) bereit. Diese Klassifikation scheint zu implizieren, daß nach Grocheio weder der Cantus planus noch der Trouvèregesang mensuriert waren. Folglich könnte die aus rein theoretischen Erwägungen verworfene Beschreibung der nicht gemessenen Musik dennoch eine seltene und realistische Beurteilung des tatsächlichen Rhythmus von Cantus planus und weltlichen Chansons durch einen mittelalterlichen Theoretiker dahingehend beinhalten, daß sie tatsächlich in keiner Weise meßbar waren und ihr rhythmischer Vortrag ganz im Belieben des Sängers stand. Jedenfalls gibt Grocheio ziemlich eindeutig zu verstehen, daß nicht alle mittelalterliche Musik so klar gemessen war, wie er sich das

wünschte. Wenn in der Bemerkung „ex omnibus longis et perfectis" noch ein Körnchen Wahrheit steckt, so könnte sie wohl meinen, daß die Lieder recht langsam ausgeführt wurden („et longo tractu cantatus velut cantus coronatus", 132, 13-14) und die Werte der einzelnen oder zu einer Gruppe gehörenden Note gleich waren, wenn man sie nur nicht zu genau maß. Die rhythmische Ähnlichkeit zwischen dem Cantus planus und dem Cantus coronatus wird an anderer Stelle des Traktats bestätigt, wo der Autor feststellt, daß das Kyrie und das Gloria „tractim" (= langsam?) und nur mit langen und perfekten Noten nach Art des Cantus coronatus gesungen werden:

op. cit.: Isti autem cantus cantantur tractim et ex longis et perfectis ad modum cantus coronati... (162, 21-23); Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum stantipedis vel cantus coronati, ut devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant. Sed sequentia cantatur ad modum ductiae, ut ea ducat et laetificet, ut recte recipiant verba novi testamenti, puta sacrum evangelium, quod statim postea decantatur (164, 5-10).
Et cantatur ad modum ductiae vel cantus coronati, ut corda fidelium excitet ad devote offerendum (164, 26-28).

Ein weiteres Problem werfen zwei Passagen von *De Musica* auf, wo der Cantus coronatus im Zusammenhang mit dem Spiel auf der Viella erwähnt wird:

op. cit.: Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illa tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad tria generaliter reducuntur, puta cantum coronatum, ductiam et stantipedem (136, 7-11). (Im allgemeinen leitet ein guter Spieler jeden Cantus und jede Cantilena wie alle Arten von Musik auf der Viella ein. Die gemeinhin bei den Wohlhabenden an Festtagen oder bei Spielen vorgetragenen Formen beschränken sich auf drei: den Cantus coronatus, die Ductia und den Stantipes.)

Hier liegt der erste Passus vor, in dem Grocheio offensichtlich auf das Repertoire des Viella-Spielers eingeht. Der springende Punkt bei der Interpretation dieses Absatzes ist die Bedeutung des Wortes „introducit": es könnte auf eine instrumentale Einleitung oder auch auf die Begleitung eines vokal vorgetragenen Cantus coronatus hinweisen, aber wahrscheinlicher bezieht es sich darauf, daß ein ‚guter' Spieler in der Lage ist, auf seiner Viella alle Arten von Musik einschließlich des Cantus coronatus auszuführen.
Die zweite Passage, in der die Viella und der Cantus coronatus zusammen erwähnt werden, steht im Zusammenhang mit der Erörterung des Cantus planus, wo Grocheio das „neupma" mit dem Modus, also die auf eine Antiphon folgende Schlußformel mit dem auf der Viella gespielten Abschluß des Cantus coronatus und des Stantipes in Beziehung setzt:

op. cit.: Cantus autem iste post psalmos decantatur. Et aliquoties *neupma* additur, puta post psalmos evangelistas. Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem *modum* viellatores appellant (160, 7-11).

Die Stelle bezieht sich wohl auf einen melismatischen Schluß oder Zusatz beim Cantus coronatus, beim Stantipes und bei bestimmten Antiphonen. Unklar ist jedoch, ob Grocheio eine rein instrumentale Ausführung des Cantus coronatus mit nachfolgendem „neupma" oder eine vokale mit instrumentalem Nachspiel im Blick hat. Angesichts der Unschärfe Grocheios sollte man aus diesem Zitat nicht voreilig den Schluß ziehen, daß die Chansons der Trouvères in der Regel begleitet waren und mit einem instrumentalen Vor- und Nachspiel vorgetragen wurden.
E. Rohloffs Übersetzung von Grocheios Worten „circa sonos coronatur" (130, 39) mit „um die Töne herum bekränzt" (131, Anm. 114) geht wohl auf die Schwierigkeit zurück, sich ein „um die Töne herum" gekröntes Lied vorzustellen. Lassen bereits die beiden vorangehenden Abschnitte eine Instrumentalbegleitung unwahrscheinlich erscheinen, so werden Grocheios Aussagen durch die Dokumente über den Londoner Puy und durch mittelalterliche Chansonniers hinreichend geklärt. Bei den Zusammenkünften des Londoner Puy mußte eine Niederschrift des im vorhergehenden Jahr gekrönten Liedes sichtbar ausgestellt werden; und man kann sich trotz fehlender Angaben über die Art und Weise der Zurschaustellung leicht vorstellen, daß ein Lied in notierter Form um die Töne herum, „circa sonos", gekrönt wurde.

*

Der Begriff cantus coronatus ist im späten 13. Jh. mindestens ein weiteres Mal belegt, und zwar im *Tractatus de discantu* des Anonymus II gelegentlich einer kurzen Bemerkung über die chromatische Alteration. Der Hinweis ist allerdings zu kurz, um irgendeinen sinnvollen Schluß über die betreffende Gattung zuzulassen:

CS I 312 u. Anonymus II, *Tractatus de Discantu*, hg. u. übers. v. A. Seay (Colorado Springs 1978): Fuit autem inventa falsa musica propter duas causas, scilicet, causa necessitatis et causa pulchritudinis cantus per se. Causa necessitatis, quia non poteramus habere diapente, diatessaron, diapason ut in locis visis in capitulo de proportionibus. Causa pulchritudinis, ut patet in cantinellis coronatis (32).

(3) In einem in zwei engl. Handschriften aus der 1. Hälfte des 15. Jh. (London, British Museum, Landsdowne 763, f. 58, und Oxford, Bodleian Library, Bodley 515, f. 89) überlieferten Text ist „cantus coronatus" mit „FABURDEN" UND „CANTUS FRACTUS" gleichgesetzt:

De cantu coronato scilicet ffaburden. Cantus Coronatus Cantus fractus dicitur et ad nullum gradum alligatur, sed potest ascendere et descendere in consonancijs perfectis et imperfectis indifferenter. Et Cantus naturalis coronari potest (zit. nach Trowell 1959, 54).

Dieser Text bietet allerdings mehr Schwierigkeiten als Aufschlüsse. N. Wallin (1953) versteht ‚cantus coronatus' im Sinne von ‚carol' und ‚cantus fractus' im Sinne von ‚Refrain' und glaubt, „daß der Verfasser des Traktats mit ‚faburden' eine Refrainform meinte, bei der man zwei Stimmen über einer gegebenen – aber nicht notwendigerweise aufgeschriebenen – Melodie improvisierte" (122). (Diese Deutung soll die These stützen, daß ‚burden' den Refrain – insbesondere auch des Carol – bezeichnet und beim mehrstimmigen Carol ursprünglich nur die Strophen mehrstimmig ausgeführt werden, der Refrain jedoch einstimmig oder aber auch in jener Stegreifdreistimmigkeit, die wegen dieser ihrer ursprünglichen Anwendung als „faburden", d. h. „falscher [weil nicht einstimmiger] Refrain" bezeichnet worden sei.) Doch ist zumindest der Satz „Et Cantus naturalis coronari potest" mit einem im Sinne von ‚carol' gedeuteten ‚cantus coronatus' kaum zu vereinbaren. Für Br. Trowell (1959) ist der cantus coronatus der cantus firmus, der „cantus fractus" genannt werde, weil er im Faburdensatz mensuriert sei. Als cantus firmus ist er keiner der degrees (Stimmen) des engl. Diskants. Anders als im Diskantsatz ist auch die Parallelführung der Stimmen in einer imperfekten oder perfekten Konsonanz (Terz oder Quint) noch völlig

unbeschränkt (Trowell nimmt an, daß der Text etwa vierzig Jahre vor der bekannten Faburdenlehre von Lansdown 763 entstanden ist). „Et Cantus naturalis coronari potest" besagt nach Trowell: „Und der cantus firmus kann vom Treble in Oberquarten begleitet werden". Diese Deutung ist um einiges plausibler als die vorige, doch keineswegs befriedigend. Unbefriedigend ist vor allem die Deutung von cantus fractus im Sinne von mensuriert: warum sollte der cantus coronatus oder faburden einen derart unspezifischen Namen haben? Unberücksichtigt bleibt auch die Überschrift des Textes, in der „cantus coronatus" und „faburden" (Satzart, nicht Stimme) gleichgesetzt sind. Demnach meint ‚coronare' wohl nicht „mit Oberquarten begleiten", sondern „im Faburden(satz) ausführen" (vgl. auch A. B. Scott 1971, 360, Anm. 94); und der cantus naturalis ist nicht der cantus firmus, von dem zuvor die Rede gewesen sein soll, sondern etwas anderes: „Auch der cantus naturalis (Volksgesang?) kann im Faburdensatz ausgeführt werden". Wenig sinnvoll scheint auch die Feststellung, daß der cantus firmus keiner der degrees des engl. Diskants ist. Versteht man ‚gradus' im Sinne von ‚Melodieschritt' des cantus firmus, dann entspricht der Satz seiner Fortsetzung, wie Trowell sie interpretiert. Diese Deutung von „ad nullum gradum alligatur" wird von Anon. XIII CS III (2. Hälfte 14. Jh. oder später, Hs. 15. Jh.) gestützt, der die Tenorbewegungen klassifiziert (notes appendans, non appendans, désirans appendant) und die ordonance der Konsonanzen je nach der Zahl der Noten, die der Tenor en droit degré oder hors degré an- oder absteigt, lehrt (496a-498b; vgl. Apfel 1953, 82). Was nun den Ausdruck cantus fractus betrifft, läßt er sich vielleicht mit Hilfe folgender Stelle aus der Königsaaler Chronik (13. Jh.) verstehen. Diese spricht von einem Gesang, der mit „gespaltenen" Stimmen in Sexten erklingt (cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus) und früher nur bei perfecti musici üblich gewesen sei, jetzt aber auch beim Tanz und auf den Straßen vom Volk (laici) gepflegt werde:

Cantus fractis vocibus per semitonium et diapente modulatus olim tantum de perfectis musicis usitatus, iam in coreis ubique resonat et plateis a laicis (zit. nach Zd. Nejedly, SIMG VII, 1905/6, 47, der übrigens schon an eine Art Fauxbourdon denkt).

Es liegt nahe, daß der Ausdruck cantus fractus unseres Textes im Sinne der hier gebrauchten Wendung cantus fractis vocibus modulatus aufzufassen ist.

*

Anhang: Nichts mit der chanson couronnée oder dem cantus coronatus zu tun hat die rime couronnée der frz. Verslehre seit gegen 1500. Es handelt sich dabei um einen auf engsten Raum verdichteten, möglichst rührend reimenden ein- oder mehrfachen Schlagreim (z. B.: Ce malheureux roy des *Romains rompt maintz* / Plaisans accords... [Langlois 319]; Quant du gay bruyt d'Amours sou*vent vent vente* [ibid. 320]):

P. Fabri, *Grant et vray art de pleine rhétorique* (Rouen 1521): Rythme couronnee se faict quant les deux derniers termes de fin de ligne sont equiuocques: ou que la penultime syllabe ou plusieurs du plus se reprennent pour composer vng aultre terme et daultre signification en fin de ligne que il nestoit au terme precedent (f. XVII);
vgl. Th. Sebillet, *Art poëtique françois* (1548) II,15 (ed. Gaiffe 199).

Obwohl ‚couronné' in dieser Bedeutung ein fest eingeführter Terminus ist (dies bestätigen außer Definitionen wie der soeben zitierten auch Prägungen wie ‚balade couronnée' und ‚reffrain couronné' in Blaise d'Auriols *Departie d'Amours*, die auch in die anon. *Art et Science de seconde rhétorique* [1524/25] eingegangen sind [ed. Langlois 320]), behält der Ausdruck stets den für ihn typischen Charakter einer frischen Metapher. Dies liegt an seiner Offenheit hinsichtlich des technischen Sachverhalts und zeigt sich besonders deutlich, wenn es darum geht, diesen näher zu bestimmen. So bestimmt die soeben genannte *Art*... die oben im ersten Beispiel exemplifizierte Art als „ryme... richement couronnée par double unisonance" (ed. Langlois 318); bei Sebillet ist die Metaphorik fortgesetzt und heißt die oben im zweiten Beispiel exemplifizierte Art (die in der *Art*... als „couronnée par triple unisonance" bestimmt ist [Langlois 320]) „empériére" (kaiserliche) wegen ihrer „dreifachen Krone":

Empériére est espéce de couronnée: et est ditte empériére pour ce qu'elle ha triple couronne. Ceste ne se faict que d'une syllabe répétée deus foys simple aprés le mot qu'elle couronne (ed. Gaiffe 200).

Die im *Jardin de Plaisance et Fleur de Réthorique* (Paris 1501) gelehrte Art von vers couronné, bei der der „krönenden" Silbe noch weitere Silben folgen („Ces vers icy sont *cours couronnées* [f. XIII']), wird von Fabri als „plus basse couronnee" (niedriger oder leiser gekrönte) beschrieben; die der „krönenden" Silbe noch folgenden Silben „fügen der Krone noch eine andere Blume ein":

Apres il est vne aultre plus basse couronnee: qui ne se faict pas sur les dernieres syllabees couronnees de leurs semblables syllabes mais apres les syllabes couronnees ilz adioustent vne syllabe ou plusieurs qui portent aultre fleur en ladicte couronne (f. XVII').

Sebillet, der diese Art als „couronnée annéxée" bezeichnet, spricht hier sogar von „Haupt" (chef) und „Krone", was ebenfalls das Metaphernartige des Terminus couronné erweist:

... couronnée annéxée: en laquéle la couronne n'est pas syllabe ou simple ou double repétée entiérement: ains la couronne et le chef sont seulement dictions conjuguées et annéxées, c'est a dire descendantes d'une mesme source (ed. Gaiffe 201).

Eine Pointe in der Geschichte der Metapher couronnée ist es, daß der verdoppelte Reim auch – und nicht weniger sinnfällig – als „réthorique a double queue" (r. mit doppeltem Schwanz) bezeichnet wird (J. Molinet, *Art de rhétorique* [zw. 1477 u. 1492], ed. Langlois 225, und *Art*..., ibid. 283).

*

II. GEKRÖNTER GESANG, TON, REY, HORT.

(1) Im dtsch. Minne- und Meistersang des 13.–16. Jh. ist ‚KRÖNEN' EINE BELIEBTE METAPHER FÜR RÜHMEN, AUSZEICHNEN USW., die häufig auf den Gesang bezogen wird, sei es daß etwas durch den Gesang „gekrönt" wird wie der Mai durch den Vogelsang –

Neidhart (um 1180 - um 1240), Sommerlied Nr. 23: Lôsa, wie die vogele alle doenent, / wie sie den meien mit ir senge kroenent (ed. Wieser-Fischer 29) –,

sei es daß ein Gesang „gekrönt" wird:

Heinrich Frauenlob (gest. 1318) V, 115: noch solte man mins sanges schrin gar rilichen krönen (ed. Stackmann/Bertau).

Walther v. Klingen (13. Jh.) „krönt" einen „Ton" (Liedweise mit Vers- und Reimschema), wobei kaum an die natürlich auch in Deutschland bekannte Liederkrönung zu denken ist:

VIII: Ez sint mange hande doene / di dâ liebent guoten muot; / Dar ûz ich ir einen kroene, der dem herzen sanffte tuot (ed. Wackernagel [1845] 12 = [1873] 341).

Der kunstgerecht singende Meistersinger singt sich selbst eine Krone:

Anon., *Ein empfahung im kupfer don* (15. Jh.): Seit mir gotwilkumen ir meistersinger auf diser vart. / Ich hab gar wol vernumen, ir singt aus rechter kunst ein kron, darumb sprich ich euch lob. / ... Er furt so schon gesangs ein kron, wer kan mir das ausrichten, / die siben kunst gebn im sein gunst und helfen ims als tichten (ed. Holtzmann, Germania III, 323).

(2) Häufig begegnet ‚gekrönt' als Bestandteil von Liedbezeichnungen oder Tonnamen wie „gecronter rey" (Ps.-Frauenlob, Mügeln, Lesch), „gecronter" oder „übercronter ton" (Ps.-Frauenlob, Mügeln, Düller, Wessel, Wild) und „gekrönte Weise" (Beheim). Der reien (rey, von frz. raie Tanz, entlehnt zu Beginn des 13. Jh.) ist ursprünglich ein „Tanz, der zur Sommerzeit im Freien gesprungen wurde" (Kluge-Götze, *Etymologisches Wörterbuch d. dtsch. Sprache*, Bln [11]1934, Art. *Reihen 1*). Seine Merkmale sind nach Chr. Petzsch, DVjs XLV, 1971, die Beschränkung auf wenige Reimklänge, Neigung zur Vierhebigkeit, häufige Tonrepetition oder/und ternärer Zeitfall und eine mehr oder weniger starke Neigung zum Wiederholen von Melodiezeilen oder auch Melodiezeilenfolgen; seine typischen Themen und Bedeutungen sind der Frühlings-, der Frauen- und der Marienpreis, wobei der Frühlingspreis – heilsgeschichtlich gedeutet – ebenso dem Marienpreis dienen kann wie der Frauenpreis. Das Epitheton ‚gekrönt' deutet hier wohl auf den besungenen Gegenstand (vgl. die Deutung der Bezeichnung chanson royale in den *Livres du Roy Modus*, zit. oben I. (1) *Exkurs 1*) und zeichnet ihn aus:

Heinrich v. Mügeln (um 1320-1372) XIV, 1=339: Eynen gekronten reyen / sang ich der frauwen myn / Gein diesem sussen meyen / nu lest mich ander pin (ed. Stackmann, in: *Dtsch. Texte d. Mittelalters* I, I, 408).

Freilich kann – wie vermutlich in der Bezeichnung von A. Leschs „gekrontem rey" (15. Jh.) – der Zusatz ‚gekrönt' zugleich oder vor allem auf einen besonderen Kunstanspruch (z. B. überdurchschnittliche Anforderungen der Strophenform) deuten, wie es für das Adjektiv ‚gülden' in Lied- oder Tonbezeichnungen Frauenlobs, Harders (um 1400) und M. Beheims sicher ist. Diese Bedeutung hat Petzsch für ‚gekrönt' im Titel von Beheims „gekronter Weise" dadurch wahrscheinlich zu machen versucht, daß Hans Sachs sie als „parat reyen" anspricht, wobei ‚reyen' auf die in der Tat deutlich ausgeprägten Reienmerkmale und ‚parat' auf die vielen Reimwiederholungen dieses Tones gehe (die gleiche Bedeutung habe ‚parat' in den Titeln *Barant ton her peter von Saßen* in der Hs. München, Bayer. Staatsbibl., Cod. germ. 4997 und *parat Jörg Schillers* in der Hs. Heidelberg, Universitätsbibl., Cod. Palatinus germ. 392, f. 23, sowie nach Brunner 160 in den Überschriften des Münchener Cod. germ. 5198 zum Goldenen Reihen Harders und zu dem ihm vorausgehenden Lied: „Hienach hebt sich ein schön parat III lied [= Strophen] hat der harder gemacht. haist musica" und „Hienach stend schoner Lied III ain parat von vnser lieben frawen"). Doch ist zu bezweifeln, daß ‚parat' auf einen besonderen Kunstanspruch hinweisen soll (s. unten *Exkurs*). Häufiger als formale Eigenschaften (wie die Kettenreime von H. Folz' Kettenton) führen inhaltliche Assoziationen zum Namen eines Tones. So heißt Mügelns Traumton wohl nur deshalb auch „gekrönter Ton", weil in der 1. Strophe in diesem Ton von Mügelns gekronten rey die Rede ist (zit. oben).

*

Exkurs: Während der Ausdruck par/bar im Meistersang generell eine Strophenfolge als Liedganzes bezeichnet, scheint die Bezeichnung parat/bara(n)t auf eine besondere Artung des Liedes hinzuweisen. Außer in der oben angeführten Bedeutung (besonders kunstvolles Gebänd) sieht Brunner den Ausdruck auch im Sinne von ‚Zyklus von mehrstrophigen Liedern in einem Ton' und ‚vielstrophiges Lied' gebraucht; ersteres bei Hans Sachs, der in seiner Hs. Berlin, Ms. germ. Quart 414, f. 1, drei eigene, jeweils mehrstrophige Lieder im gleichen Ton, die insgesamt das Thema Trinität behandeln, zu einem Zyklus zusammenfaßt und mit der Gesamtüberschrift „In dem langen marner ein parat" versieht; letzteres ebd. f. 111'a, wo ein 18-strophiges Lied in Frauenlobs Kurzem Ton (einem ausgesprochen kurzen und einfachen Ton) als „Barat beiß" bezeichnet ist, und in der Hs. Trier, Stadtbibl. Ms. 1032, f. 122', wo unter der Überschrift „Marners Langer don III parat" drei je 7-strophige geistliche Meisterlieder versammelt sind. Brunner schließt: „Offenbar ist ‚parat' kein fest definierter Terminus; das Wort wird verwendet, um auf etwas in irgendeiner Hinsicht ‚Kunstvolles' hinzuweisen" (160, Anm. 306). Diese Schlußfolgerung hängt damit zusammen, daß Brunner den Ausdruck parat/bara(n)t wie E. Martin (1882), O. Plate (1887) und Petzsch (AfMw XXVIII, 1971) von einem gleichlautenden Terminus der Fechtkunst ableitet, der mit dem „Schirmschlag" deren kunstvollstes Stück bezeichne und daher auf besonders kunstvolle Strophenformen übertragen worden sei (159 f.). Doch wäre eine solche Metapher kaum sehr sinnfällig und läge es näher, auf eine andere der bei Lexer, *Mhdtsch. Wörterbuch*, angegebenen und von Petzsch 35 zitierten Bedeutungen von ‚parat' (wie ‚Kunst' oder ‚Kunststück') zu rekurrieren. Freilich überzeugt nach den von Brunner beigebrachten Belegen schon die These nicht mehr, daß der Ausdruck parat auf etwas in irgendeiner Weise „Kunstvolles" hinweisen soll (zumindest Vielstrophigkeit ist doch wohl keine Kunst in diesem Sinne). Auch scheint es zweifelhaft, ob ‚par'/‚bar' tatsächlich als Verkürzung von ‚parat'/‚bara(n)t' mit verblaßter Bedeutung zu erklären ist (Petzsch 38); wenn die beiden Wörter wirklich zusammenhängen, wäre die ältere Ableitung des Ausdrucks par/bar von lat. par (gleich) wieder in Betracht zu ziehen, die zu Unrecht mit der Begründung verworfen worden ist, daß die pare des Meistersangs zumeist eine ungerade Zahl von Strophen umfassen: auch das gleichfalls von lat. par abzuleitende dtsch. Wort paar/Paar ist nur dann an eine Zweiheit gleicher Elemente gebunden, wo es großgeschrieben wird. ‚Parat'/‚bara(n)t' wäre dabei zurückzuführen auf ein von lat. par abgeleitetes (im Compositum comparare ja durchaus gebräuchliches) Verb parare, paratus (gleichmachen, gleichgemacht) und bezeichnete eine Anzahl gleicher Elemente (Strophen oder Reime). Diese Ableitung wäre den von Brunner hervorgehobenen Bedeutungen von ‚parat'/‚bara(n)t' ziemlich adäquat; doch ist, wie gesagt, der Zusammenhang zwischen ‚par'/‚bar' und ‚parat'/‚bara(n)t' keines-

wegs sicher. Überdies ist bei der Verwendung des Terminus parat/bara(n)t wohl nicht nur mit formalen Kriterien zu rechnen; jedenfalls nennt der von Brunner zitierte Anfang des oben genannten, im Münchener Cod.germ. 5198 dem *Goldenen Reihen* Harders vorausgehenden *parat von vnser lieben frauwen* neben (wenig spezifischen) formalen Eigenschaften („ain paratweys soll sein / mit rechter kunst gemessen ein") auch inhaltliche, die auffallend der (oben umrissenen) Thematik des reien entsprechen („der may der soll darjnnen stan, / der hat becziert den plan"); vgl. auch die bei Brunner 166 registrierte Häufigkeit des Compositum paratreien. Ist der parat/bara(n)t also eine Gattung wie der reien? Zu erwägen ist eine Ableitung von frz. barade, einer im Chansonnier Noailles vorkommenden und vielleicht frühesten Form des Wortes balade, das möglicherweise erst nachträglich mit lat. ballare/frz. baller (tanzen) in Zusammenhang gebracht worden ist. ‚Barade' wäre abzuleiten von frz. barre (Stange) und bezöge sich auf die Bindung an einen Refrain, der die Strophe abschließt (die Strophenschlußzeile heißt auch baston, ndl. Referein- oder Stokregel). Dtsch. parat hätte dann zwar den etymologisch richtigen Lautbestand übernommen, aber statt des von ihm bezeichneten Sachverhalts (Refrainbindung, die dem Meistersang fremd ist) den von ‚ballade' suggerierten Bezug auf „ballare" (wenn man „may" und „beczieren" sowie die häufige Kombination mit ‚reien' als Merkmale dieser Sphäre gelten lassen will). Leider bietet der nach Brunner 168 früheste bisher bekannte Beleg von ‚parat' keine Gelegenheit, diese Ableitung zu überprüfen. Dieser ist in Heinrich v. Mügelns lat. Ungarnchronik (wohl 1359) enthalten, deren 33. Abschnitt „in nota mensurata Regumspogin Rhetoris, quae Paratwyse dicitur" verfaßt ist (zit. nach Willmanns, Zeitschrift f. dtsch. Altertum XIV, 1869, 158). Es handelt sich bei dieser Paratweise (die unter diesem Namen sonst nicht vorzukommen scheint) um die in cgm 4997 „Grundweise", sonst „Kurzer Ton" genannte Strophenform Regenbogens, die aus sieben Zeilen zu vier Hebungen mit regelmäßigem Auftakt besteht und bei der die erste, dritte und sechste klingend reimen (Reimschema $a_9b_8a_9b_8c_8a_9c_8$). Wohl angeregt durch die Zehnstrophigkeit des Liedes in cgm 4997 und unter Hinweis auf die schon zit. Rubrik „Barat beiß" zu dem 18-strophigen Lied in Frauenlobs Kurzem Ton in der Hs. Berlin, germ. Quart 414, f. 11'a, vermutet Brunner, daß „dieses kurze kunstlose Tönlein ... ursprünglich mit einem vielstrophigen Lied verbunden" gewesen und deshalb „Paratweise" genannt worden sein könnte (168, Anm. 344).

*

(3) Unter den zahlreichen „Tönen" des Meistersangs erlangen die „langen töne" Frauenlobs, Regenbogens (Ende 13. Jh.), Marners (gest. um 1270) und Mügelns als die „VIER GEKRÖNTEN TÖNE" ODER „HAUPTTÖNE DER VIER GEKRÖNTEN MEISTER" kanonische Geltung. Nach der Nürnberger Tabulatur (mehrere Redaktionen seit 1540), wie sie die Abschrift des Rektors Munker (gest. 1787) überliefert (Hs. Dresden M 276, 17), sowie nach J. Chr. Wagenseil, *Buch Von der Maistersinger Holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen*, in: *De Civitate Noribergensi commentatio* (Altdorf 1697), 554, mußte jeder Sänger sie kennen und der Examinand sie vorsingen. Nach Wagenseil 553 genossen sie einen Vorzug vor den übrigen Tönen, nach A. Puschmann, *Gründlicher Bericht d. Deudschen Meistergesanges* (Görlitz 1571), 14b, jedoch nicht. Eine Spezialität des Meistersangs ist der „Hort", d. i. ein mehrstrophiges Lied, das von Strophe zu Strophe den Ton wechselt. Höchstes Beispiel dieser Art ist der „MEISTERLICHE" ODER „GEKRÖNTE HORT", ein fünfstrophiges Lied in den „vier gekrönten Tönen", wobei die fünfte Strophe aus Bauelementen aller vier Töne gebildet sein muß. Ein Beispiel hierfür stellt die Schulkunst bei Puschmann 18 dar.

Lit.: J. Grimm, Über d. altdtsch. Meistergesang, Göttingen 1811, 114; W. Wackernagel, Walther v. Klingen, Stifter d. Klingenthals u. Minnesänger, Basel 1845, 14, Abdruck auch in ders., Kleinere Schriften II: Abh. z. dtsch. Litteraturgesch., Lpz. 1873, 343; O. Plate, Die Kunstausdrücke d. Meistersinger, Diss. Straßburg 1887, Abdruck auch in: Straßburger Studien III, 1888, 183 f., Wiederabdruck (gekürzt) in: Der dtsch. Meistergesang, hg. v. B. Nagel (Wege d. Forschung CXLVIII), Darmstadt 1967, 233; P. Meyer, Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours, Romania XIX, 1890; H. Guy, Essai sur la vie et les œuvres littéraires du trouvère Adan de la Hale, Paris 1898; J. Wolf, Die Musiklehre d. Johannes de Grocheo, SIMG I, 1899/1900, 91 f.; E. Langlois, Recueil d'arts de seconde rhétorique, Paris 1902; P. Aubry, Estampies et danses royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge, Paris 1907; H. N. MacCracken, King James' Claim to Rhyme Royal, Modern Language Notes XXIV, 1909; E. Hoeffner, Les poésies lyriques du Dit de la Panthère de Nicole de Margival, Romania XLVI, 1920; M. Rösler, Der Londoner Pui, Zeitschrift f. roman. Philologie XLI, 1921; E. Rohloff, Studien z. Musiktraktat d. Johannes de Grocheo, einer Lehrschrift aus d. Zeitalter d. Hochscholastik (Diss. Lpz. 1925; Media Latinitas Musica I), Lpz. 1930; ders., Der Musiktraktat d. Johannes de Grocheo. Nach d. Quellen neu hg. mit Übers. ins Dtsch. u. Revisionsber. (ebenda II), Lpz. 1943; ders., Die Quellenhss. z. Musiktraktat d. Johannes de Grocheio, Lpz. 1967; J. Storost, Ursprung u. Entwicklung d. altprovenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born (Romanistische Arbeiten XVII), Halle 1931; M. Bukofzer, Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen (Sammlung musikwiss. Arbeiten XXI), Straßburg 1936; G. Kuhlmann, Die zweistimmigen frz. Motetten d. Kod. Montpellier, Faculté de Médecine H 196, in ihrer Bedeutung f. d. Musikgesch. d. 13. Jh., Würzburg 1938, I, 145 f.; L. E. Arnaud, The Sottes chansons in Ms. Douce 308 of the Bodleian Library at Oxford, Speculum XIX, 1944; E. Apfel, Der Diskant in d. Musiktheorie d. 12.-15. Jh., Diss. Heidelberg 1953 (maschr.), 82; ders., England u. d. Kontinent in d. Musik d. späten Mittelalters, Mf XIV, 1961, 281; N. L. Wallin, Zur Deutung d. Begriffe Faburden – Fauxbourdon, Kongr.-Ber. Bamberg 1953; G. Reaney, Art. Johannes de Grocheo, in: MGG VII, 1958; Br. Trowell, Faburden and Fauxbourdon, MD XIII, 1959, 54 f.; ders., Art. Faburden, in: The New Grove, London 1980, VII, 351 a; R. Dragonetti, La technique poetique des trouvères dans la chanson courtoise, Brügge 1960, 371-378; B. Nagel, Meistersang (Sammlung Metzler), Stuttgart (1961) ²1971, 84; D. Poirion, Le poète et le prince. L'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans, Paris 1965; H. van der Werf, Deklamatorischer Rhythmus in d. Chansons d. Trouvères, Mf XX, 1967; ders., The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relations to the Poems, Utrecht 1972; A. B. Scott, The Beginning of Fauxbourdon: A New Interpretation, JAMS XXIV, 1971; Chr. Petzsch, Frühlingsreien als Vortragsform u. seine Bedeutung im Bîspel. DVjs XLV, 1971; ders., Parat- (Barant-)Weise, Bar u. Barform. Eine terminologische Studie, AfMw XXVIII, 1971; C. P. Sweeney, The Musical Treatise formerly attributed to John Wylde and the Cistercian Chant Reform, Diss. Los Angeles 1972 (University Microfilms Nr 73-10, 484); dies., John Wylde and the Musica Guidonis, MD XXIX, 1975, 43; Fr.

RECKOW, Art. Conductus II. (3) in: HmT, 1973; H. BRUNNER, Die alten Meister, Studien z. Überlieferung u. Rezeption d. mhdtsch. Sangspruchdichter im Spätmittelalter u. d. frühen Neuzeit (Münchener Texte u. Untersuchungen z. dtsch. Lit. d. Mittelalters LIV), München 1975; D. RIEGER, Gattungen u. Gattungsbezeichnungen d. Troubadourlyrik (Beihefte z. Zeitschrift f. roman. Philologie), Tübingen 1976; CH. W. WARREN, Punctus organi and Cantus coronatus in the Music of Dufay, in: A. W. Atlas (Hrsg.), Papers read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, Dec. 6–7, 1974, Brooklyn NY 1976.

Hendrik van der Werf, Rochester, New York (I. (1)-(2) mit *Exkurs 2)*

Übersetzung: Edith Ruf, Kirchzarten

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. (*Exkurs 1*, I. (3) mit *Anhang*, II.) 1983

Cantus firmus

lat. (seit um 1235); ital. canto fermo (seit um 1385); dtsch. fester Gesang (frühes 18. bis frühes 19. Jh.).

Cantus firmus, aus cantus, Gesang, und firmus, fest, stark, festgefügt, nicht wankend, dauerhaft. Ital. canto fermo aus canto, Gesang, und fermo, bewegungslos (stillstehend), festgestellt (-gesetzt), unveränderlich, fest, dauerhaft. Dtsch. fester Gesang, Übersetzungsterminus nach cantus firmus/canto fermo.
Dtsch. Übersetzungen von cantus firmus/canto fermo: Choralgesang (17./18. Jh.), steter (= fester) Gesang (17. Jh.), fester oder ungezierter Gesang (18./19. Jh.), fester, festgesetzter, feststehender Gesang (18./19. Jh.). Jeweilige Synonyma: cantus planus (frz. plain chant, ital. canto piano, span. canto llano, engl. plain song), cantus choralis (Choralgesang), Choral; tenor (Weise); soggetto (subiectum, frz. sujet. dtsch. Subjekt, engl. subject); fondement; Thema; chant donné.

I. (1) Die ursprüngliche Bedeutung des Ausdrucks cantus firmus entspricht der von CANTUS PLANUS, Choralgesang (Gesang, der gleichmäßig in einerlei Werten fortschreitet). (2) Cantus firmus in dieser Bedeutung wird insbesondere gebraucht als Bezeichnung für den oder einen Choral, (3) auch für den einem Satz zugrundeliegenden, in die Figuralmusik einbezogenen Choralgesang, und (4) (seit dem 16. Jh.) für das in gleichen Werten fortschreitende Subjekt eines Kontrapunktsatzes.

II. Seit gegen 1700 wird cantus firmus im Sinne von (Kontrapunkt-) SUBJEKT verstanden.

III. Die Musikgeschichtsschreibung seit der 2. Hälfte des 19. Jh. faßt die Vorgegebenheit als das Wesen des cantus firmus auf und verwendet den Ausdruck cantus firmus bei allen Verfahren der mehrstimmigen Komposition mit einer vorgegebenen Melodie; unter cantus firmus wird hierbei (seit um 1920) die in einem mehrstimmigen Satz durchlaufend verarbeitete VORGEGEBENE MELODIE verstanden.

I. (1) Cantus firmus („fester Gesang") kommt in Italien als Bezeichnung für den Choral auf, nachdem dessen Vortrag eine starke Gleichförmigkeit angenommen hatte und nachdem ihm ein rhythmisch mannigfaltiger Ziergesang (cantus variabilis [auch moduli variati], cantus fractus, melodiatus oder modulatus) als eine andere Art von Gesang gegenübergetreten war:

Boncompagno da Signa, *Rhetorica novissima* (1235): Ego ... qui cantandi artificium profiteor per artem et consuetudinem approbatam, proposui erudiendos cantum firmum et variabilem fideliter et utiliter edocere (zit. Vecchi, Fs. Stäblein 1967, 269); ders.: ... cantum firmum, regularem succentum, supprema organa et modulos variatos quoslibet fideliter edocebo (ibid. 268);
Salimbene, *Chronica* (um 1280): ... melior cantor de mundo tempore suo in utroque cantu, scilicet firmo et fracto (ed. Holder-Egger 183);
ibid.: ... optime cantabat in cantu melodiato, id est cantu fracto, et de cantu firmo melius cantabat quam vocem haberet, quia valde gracilem vocem habebat (552);
ibid.: ... sciebat ... cantus pulcherrimos et delectabiles invenire, tam modulatos, id est fractos, quam firmos (181).

Im gleichen Sinn wird nach der Auslegung von Elias Salomonis (1274) und wohl auch ursprünglich der in Frankreich für den Choral übliche Name cantus planus verstanden: während es der natura organizandi gemäß ist, hier zu eilen und dort zu retardieren (wie sich eben die Melismen am effektvollsten darbieten lassen), wird der cantus planus „planissime" gesungen:

Elias Salomonis: ... omnis cantus planus in aliqua parte sui nullam festinationem in uno loco patitur plusquam in alio, quam est de natura sui; ideo dicitur cantus planus, quia omnino planissime appetit cantari (GS III, 21 b);

Bei Hieronymus de Mor. (zw. 1272 und 1304) und in der wohl erst von ihm redigierten *Discantus positio vulgaris* sind cantus firmus und CANTUS PLANUS dementsprechend gleichgesetzt:

Hieronymus: ... firmus sive planus, praecipue ecclesiasticus cantus (ed. Cserba 179);
Discantus positio vulgaris: ... omnes notae planae musicae sunt longae et ultra mensuram... Omnes autem notae discantus sunt mensurabiles... Unde sequitur, quod super quamlibet notam firmi cantus ad minus duae notae... proferri debent (ed. Cserba 190 f.).

Allerdings ist in Paris zur Zeit des Hieronymus die natura organizandi (wie sie sich im organum purum manifestiert hatte) bereits durch den cantus mensurabilis substituiert. Der Begriff musica plana umfaßt schon in den frühesten bisher bekannten Belegen als Gegenpol der musica mensurabilis die ganze musica immensurabilis:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Habito de ipsa plana musica, quae immensurabilis dicitur, nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili, quae organum quantum ad nos appellatur (ed. Reimer I, 1).

Das Begriffspaar musica mensurabilis – musica plana ist uns in Italien erst am Anfang des Trecento faßbar (Marchetus de Padua, *Lucidarium*, 1318/19, und *Pomerium*, zw. 1321 u. 1326). Den nach bisheriger Kenntnis frühesten ital. Beleg für die Gleichsetzung von cantus firmus und cantus immensuratus bietet Prosdocimus: er verbindet die ursprüngliche Bestimmung eines modo plano siue absque ulla uariatione vorgetragenen Gesangs, die gleichermaßen in den Namen cantus planus und cantus firmus ausgedrückt ist, mit der neueren eines absque ulla mensura determinata gesungenen Gesanges, die aus dem Namen cantus immensuratus hervorgeht:

Tract. plane musice, 1412 (in Klammern Ergänzungen der 2. Fassung, nach 1425): Hec musica musica plana nominatur, quia eius cantus uniformiter quantum ad eorum notas siue figuras et (quodam) modo plano siue absque ulla (determinata) uariatione proferuntur, et propter hoc tales cantus etiam cantus plani nominantur. Nominantur et etiam cantus firmi et cantus immensurati; cantus firmi, quia firmiter absque ulla uariatione (determinata) proferuntur; immensurati uero, quia absque ulla mensura determinata pronuntiantur (Ms. Bologna, Civ. Mus. Bibl. Mus., A 56, p. 115; 2. Fassung Ms. Lucca 359, f. 49b).

Die von Prosdocimus gegebene Bestimmung des cantus firmus als nicht mensurierten, gleichförmig fortschreitenden Gesangs bleibt die folgenden Jahrhunderte hindurch gültig; vgl. z. B.:

Zarlino, *Istitutioni harmoniche* I, 8 (Venedig 1558, [2]1573): Musica Piana si dimanda quell' harmonia, che nasce da vna semplice et equale prolatione nella Cantilena, la quale si fa senza variatione alcuna di tempo, dimostrato con alcuni Caratteri, o figure semplici, che Note li Musici prattici chiamano; le quali ne si accrescono, ne si diminuiscono della loro valuta: imperoche

inessa si pone il tempo intero et indiuisibile, et da i Musici volgarmente è chiamato Canto piano, ouer canto fermo (23);
BrossardD (1703, [2]1705): *Canto fermo* veut dire, cette Musique imparfaite et à Nottes égales qu'on nomme Chant Grégorien ou Plein-Chant...;
B. Scheyrer, *Musica choralis* (München 1663): Dahero wird das Choralgesang genennet contrapunctus simplex oder auch cantus firmus, ein stetes Gesang, weil in dem Choral ain Noten soviel giltet als die ander (1, zit. L. Söhner, *Gesch. d. Begleitung d. gregor. Chorals*, 1931, 132, Anm. 12);
J.B. Samber, *Elucidatio musicae choralis* (Salzburg 1710): Cantus firmus wird es genennet, anweilen dieser einen gleichförmigen, stäten und einfachen Takt in den Noten haltet (8, zit. Söhner, a.a.O.);
B. Münster, *Scala Jacob* (Augsburg 1756): Musica choralis wird auch cantus firmus genennet, weilen dieser obwohl mit ungleichen Noten dennoch mit einer Gleichförmigkeit gesungen wird (9, zit. Söhner, a.a.O.);
J.N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* II (Lpz. 1801): Diesen gregorianischen Gesang nannte man auch Cantum planum oder firmum, weil er nur einstimmig und in lauter Noten von gleichem Werth fortschritt (166).

(2) Cantus firmus in dieser Bedeutung wird im technischen Sinn für eine Melodie, die in einerlei Werten fortschreitet, gebraucht:

Zarlino (1558) unterscheidet beständig (z.B. *Istitutioni harmoniche* III 43) zwischen soggetti di canto fermo und solchen di canto figurato;
Vincentino (*L'Antica Musica*, Rom 1555) lehrt einen modo di comporre una parte sola di canto fermo (IV 18) und Regole di comporre uarij canoni sopra Canti fermi et figurati (IV 33).

Insbesondere bezeichnet cantus firmus den oder einen Choral:

Georgius Anselmus Parm., *De musica* (1434), spricht von den cantus, „quos firmos sive regulares nominat clerus", von denen nämlich, „quorum ponimus auctorem fuisse Gregorium papam" (ed. Massera 151).
G.C. Arresti veröffentlicht in Bologna (nach 1665) eine *Partitura di Modulationi precettive sopra gl'hinni del canto fermo Gregoriano con le riposte intavolate in sette righe per l'organo*;
G.B. Martini, *Saggio*, Bologna 1774: ...tali Cadenze [sc. irregolare] molte volte si trovano nelle Cantilene di Canto fermo (30, Fußn. 1);

*

Exkurs: Cantus firmus heißt auch der Choral, der im Discantus, Contrapunctus oder Fauxbourdon ausgeführt oder einer Motette als Tenor zugrundegelegt wird:

Discantus positio vulgaris: ...si firmus cantus habeat duas notas unisonas in quacumque clavi... et discantus cum prima illarum sit in quinta... (ed. Cserba 191 und passim); Mothetus... est super determinatas notas firmi cantus mensuratas sive ultra mensuram, diversus in notis, diversus in prosis, multiplex consonans cantus (ibid. 193);
Guilielmus monachus (späteres 15. Jh.): Si cantus firmus descendat quintam, contrapunctus potest descendere cum cantu firmo... (CSM 11, 35 und passim);
während (nach dems.) im Faulxbordon secundum ipsos Anglicos der cantus firmus in die Oberoktav transponiert wird und den ihn in ternärem Rhythmus auskolorierenden Supranus „lenkt" (debet regere supranum), liegt er im Faulxbordon apud nos als proprius cantus firmus sicut stat im Tenor (ibid. 38).

Mit Hilfe der wohl aus dieser Praxis genommenen Ausdrücke canto fermo und tenore erläutert Francesco da Buti das von Dante zweimal gebrauchte Bild einer Musik, in der sich über einer wohl bordunartigen Stimme (bordone) eine andere schneller auf- und abbewegt (Dantes Ausdruck tener bordone scheint der Sprache der ital. Musizierpraxis anzugehören und bezeugt bordone als Namen für eine ursprünglich wohl improvisierte Begleitstimme):

Commento sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri (1385), zu *Par.* VIII 17–21: [*E come*] *in voce;* cioè che chanti, *voce si discerne;* cioè si cognosce, *Quando una è ferma;* cioè lo canto fermo, *e altra;* cioè voce, *va;* cioè in levandosi, *e rede;* cioè torna in giù calandosi [*Vid'io in essa luce altre lucerne/Moversi in giro più e men correnti/Al modo, credo, di lor viste interne*] (ed. Cr. Giannini);
zu *Purg.* XXVIII 18–21: [le follie] *tenean bordone;* cioè lo canto fermo, *alle sue rime;* cioè ai canti che faceano li uccelli; e dimostra per similitudine com'era fatto quello tenore, dicendo: *Tal;* cioè si fatto, *qual si raccollie di ramo in ramo Per la pineta;* cioè per uno luogo pieno di pini, *in su lito di Chiasso;* questo è uno luogo così chiamato a Ravenna dove suono molti pini, e quando lo vento scilocco vi percuote fanno uno dolce suono (ibid.).

*

Canto fermo (wie sonst musica plana) wird in ital. Hss. des 15. Jh. auch die musica choralis genannt, so z.B. in den Hss. Venedig, Marc., lat. Z. 336, f. 43', 50'; Florenz, Laur. Ashb. 1119, f. 27; Florenz, Laur. Conv. Sopp. 388, f. 75 ff.; Washington, Libr. of Congr., ML 171 J. 6, f. 70; Rom, Vallic. B 83, f. 43; Arezzo, Bibl. della città, ms. 216; Pavia, Bibl. Univ., Aldini 450 (olim CXXD. 18), f. 5'. Sie heißt gelegentlich auch musica firma: Ms. Venedig, Marc., lat. VIII. 82, f. 148 b (Incipit quedam manus cum rationibus in musica firma...).

(3) Benennt cantus firmus die in einem Satz durchgeführte Choralmelodie, so wird der Name auch hier primär von seiner Grundbedeutung her verstanden; cantus firmus bezeichnet den in die Figuralmusik einbezogenen oder (wie Fr. X. Murschhauser sagt) den mit dem cantus figuratus „vergesellschafteten" Choralgesang:

Academia musico-poetica (Nürnberg 1721): Der cantus choralis wird offtermahlen mit dem figurato vergesellschaftet, e.g. in denen introitibus, psalmis etc., worzu nicht allein zuweilen mit der Orgel absonderlich accompagniert wird, sondern auch manchmal ein solcher cantus firmus durch ein sonderliches artificium wohl gar in den figurat eingeführt wird, da er dann mit denen künstlich konzertierenden, fugierenden, imitierenden oder accompagnierenden Stimmen gleichsam begleitet und gar zierlich ausgeschmückt wird (107, zit. L. Söhner, *Gesch. d. Begleitung d. gregor. Chorals*, Augsburg 1931, 100).

So kann Mattheson in seiner Polemik gegen Fuxens *Ave Maria* im *Gradus ad Parnassum* die über sich imitierenden Stimmen erklingende Choralmelodie mit einem Wort ‚cantus firmus' nennen:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Bey allen diesen führt der Sopran den Gregorianischen hierhergehörigen Gesang auf das steifeste und festeste: nehmlich den hochgeehrten cantum firmum (223).

Auch G.F. Wolf versteht unter cantus firmus eine choralmäßig geführte Stimme:

WolfL (1787), Art. *Figurirter Kirchengesang*: So wird der Choral figurirt, wenn man den cantus firmus zwar in einer der vier Hauptstimmen beibehält, aber von figurirten Stimmen, welche allerlei Nachahmungen machen, oder auch wohl nach Fugenart gesetzt sind, begleiten läßt;
vgl. AnderschW (1829): *Figurierter Choral, Kirchengesang.* Ein Choral, in welchem nur eine Stimme den einfachen festen Gesang führt, indem die übrigen solche mit verschiedenen Veränderungen und fugenartigen Nachahmungen begleiten.

Den Namen cantus firmus übersetzt Wolf mit „fester oder ungezierter Gesang" (WolfL, [3]1792; vgl. AnderschW; HäuserL, 1835).

Im 19. Jh. scheint die Grundbedeutung von cantus firmus (Choralgesang) bei der Verwendung dieses Namens für die in einem Satz durchgeführte Choralmelodie allerdings

nicht mehr allgemein bewußt zu sein, und es ist wohl schon der Akt eines Historikers, wenn G.W. Fink die alte Grundbedeutung von cantus firmus erschließt und den Terminus von ihr aus versteht (feste, d.h. plane Melodie – bewegbare, d.h. figurale Stimmen):

G.W. Fink, Art. *cantus firmus* in SchillingL, NA Bd. II (1840): Cantus firmus, ital. canto fermo, fester Gesang, französisch plain chant, d.i. gleicher Gesang. Der letzte Ausdruck macht es uns klar, worin das Feste dieses Gesanges bestanden habe, nämlich in gleichmäßig fortgehenden Tonlängen, also in stets sich gleichbleibenden Noten einer und derselben Geltung... – Jetzt heißt cantus firmus der schlichte Choralgesang, die einfache Choralmelodie, die oft einem Vorspiele auf der Orgel, oder sonst einer Composition zum Grunde gelegt wird, so daß diese feste Melodie nach den Gesetzen des Contrapunctes von anderen bewegbaren Stimmen (im canto figurato...) umspielt und verziert wird.

Der Name cantus firmus für die in einem Satz durchgeführte Choralmelodie wird aber auch früher schon in einer anderen als seiner „wörtlichen" Bedeutung („in gleichen Werten fortschreitender Gesang") gebraucht. So kann cantus firmus auch die feste Choralmelodie im Unterschied zu den anderen, freien Stimmen bezeichnen:

Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes* (Bln u. Königsberg 1771): uebrigens hat dieser erste Choral... Amalia von Preußen zur Verfasserin. Man kann noch als etwas besonderes von dem Canto firmo desselben anmerken; daß er sowol von... J.S. Bach, als von... Graun... gesetzt worden... (221 f.).
WolfL (1787): *Canto firmo* oder Cantus firmus wird die ursprüngliche Melodie oder der einmal festgesetzte Gesang eines Chorals genannt, zu welche⟨m⟩ noch andere Stimmen gehören;
AnderschW (1829): *Canto fermo*... Die ursprünglich festgesetzte Gesangsweise des Chorals (vgl. auch HäuserL);
H. Küster, *Populäre Vorträge* (Lpz. 1871): Darum ist der figurirte Choral meist auch im strengeren Stil geschrieben, und die Melodie, der sogenannte cantus firmus (der ein- für allemal feststehende Gesang der Gemeinde) erscheint wenig oder gar nicht verändert (265).

In Kompositionen ist die Bezeichnung der Choralmelodie als cantus firmus häufig als Aufführungs- (Besetzungs-, Registrierungs-) Anweisung aufzufassen: der cantus firmus soll klanglich gegenüber den andern Stimmen hervortreten. Sehr üblich ist namentlich das „Cantus firmus-Spiel" (d.h. die deutliche Herausstellung der Choralmelodie) in Orgelchorälen; dieses scheint z.B. in Überschriften von Bachs Orgelchorälen wie „il canto fermo nel pedale (soprano, tenore, canto)" (u.a. in BWV 651, 657, 658, 661, 663, 668a) gefordert zu sein (in BWV 660 lautet die Besetzungsangabe sogar einfach „a due bassi e canto fermo").

(4) Wird eine Melodie, zu der kontrapunktierende Stimmen gesetzt werden, cantus firmus genannt, so ist sie ursprünglich in ihrer choralmäßigen Gangart bezeichnet; sie ist ein Choralgesang, der als Subjekt dient. So bezeichnet der Name canto fermo bei Vicentino (1555) und Zarlino (1558) eine Melodie immer als Choralgesang (d.h. als Gesang, der in gleichmäßigen Werten fortschreitet), nicht auch schon zugleich als soggetto.

*

Exkurs: Ebenso verhält es sich mit der Bezeichnung canto fermo für die in gleichen Werten – zumeist Breven – fortschreitenden tenores (z.B. Basse dance-Melodien, auch Aria-Bässe) im 16./17.Jh., die Kontrapunktsätzen als cantus firmi zugrundegelegt werden oder der Improvisation als Fundament dienen. D. Ortiz bezeichnet sie als canti llani (*Tratado de glosas*, Rom 1553, ed. Schneider 55 und 106). Die Bezeichnung canto fermo ist allerdings nur, aber auffallend häufig für die *Bassa Castiglia* (auch *La Spagna* oder *Re di Spagna* genannt) belegt. Diese liegt der ersten der vier 4st. *Fantasie sopra varii canti fermi* in R. Rodios *Libro di Ricercate a quattro voci*... (Neapel 1575), der *Fantasia sopra la mi re fa mi re*, zugrunde (die canti fermi der anderen fantasie sind geistliche Melodien: *Iste confessor, Ave maris stella* und *Salve regina*). – Auch in den *Regole di musica di Rocco Rodio... ristampato Napoli... MDCVIII* (auch als *Regole di Giov. Maria e di Bernardino Nanino per fare contrapunto a mente sopra il canto fermo* überliefert) dient in fast allen Beispielen die *Bassa Castiglia* als cantus firmus. Vor allem unter der Bezeichnung „canto fermo (bassa, tenore) di Constanzio Festa" ist die *Bassa Castiglia* mehrfach bearbeitet worden, so von G.M. Nanino, *Centocinquantasette Contrapunti e Canoni sopra del canto fermo intitolato la Base di Constanzio Festa* (vor 1586; Ms. Bologna, Lic. Mus. C 36), von A. Mayone, *Secondo libro di diversi Capricci per sonare* (Venedig 1609), worin sich zwei Recercari *sopra il Canto fermo di Constanzio Festa* finden, von G.M. Trabaci, *Il secondo libro di Ricercate*... (Neapel 1615), das ein *Ricercar sopra il Tenor di Constanzio Festa* und darauffolgend ein *Ricercar sopra lo stesso Canto fermo* enthält, und von L. Zacconi, *Prattica di Musica* II (1622), mit zwei Kontrapunkten über den *Canto fermo di Constanzo Festa* (199). Der canto fermo ist nach dem Komponisten Constanzio Festa (gest. 1545) benannt, weil dieser ein Werk von 120 Kontrapunkten über ihn geschrieben haben soll.

Die Bezeichnung canto fermo für eine solche in gleichen Werten fortschreitende Weise ist auch übergegangen auf eine bestimmte Gattung von Stücken, in denen ein solcher canto fermo durchgeführt wird: G.M. Trabacis Sammlung von 4st. *Ricercate, Canzone Franzese, Capricci, Canti fermi, Gagliarde, Partite diverse, Toccate, Durezze, Ligature, Consonanze stravaganti et un Madrigale passeggiato* (Neapel 1603) enthält vier *canti fermi* (del primo, secondo, nono und primo tono), denen übrigens ebenfalls die *Bassa Castiglia* zugrundeliegt.

Lit.: O. Gombosi, Einleitung zu: V. Capirola, Lute-Book, Neuilly-sur-Seine 1955.

*

Auch als cantus firmus schon im Sinne von ‚Subjekt' („Melodie, zu der kontrapunktierende Stimmen gesetzt werden") verstanden wird (vgl. II.), bleibt zuweilen die Grundbedeutung ‚Choralgesang' gegenwärtig und für den cantus firmus-Begriff bestimmend. So übersetzt J.G. Walther, der cantus firmus im Sinne von ‚Subjekt' versteht, den Ausdruck mit ‚Choralgesang'; wenn er auch den Namen cantus firmus für den Choralgesang auf dessen Eignung zum Subjekt zurückführt („starcker Grund", „etwas beständiges"), so beruht diese Eignung gleichwohl auf seiner Gangart, wie seine zweimalige Gegenüberstellung mit den figuralen anderen Stimmen zeigt:

WaltherL (1732): *Canto fermo*... der Choralgesang.
Cantus firmus... s. Canto fermo. Mag den Nahmen wol daher bekommen haben; weil der Choral-Gesang in der Tieffe angebracht, den andern Stimmen ein starcker Grund ist, worüber sie figurieren, und gebauet werden können; oder, so er in der Mitte und Höhe gesetzt wird, wenigstens etwas beständiges angiebt, wornach sich die übrigen figuraliter zu richten haben; ibid.: [die Stimme Tenor] hat ohne Zweifel ihre Benennung daher, weil in den alten Motetten der Cantus firmus, als der Inhalt des Stücks, und worzu die übrigen Stimmen figuriren, mehrentheils in dieser Stimme angebracht worden (Art. *Tenore*).

Daß der cantus firmus zumindest im Prinzip ein Choralgesang sei, kommt noch bei Autoren, die den Namen cantus firmus nicht mehr so verstehen, zum Ausdruck, so

wenn A. André von der rhythmischen und harmonischen Unterordnung der kontrapunktierenden Stimmen spricht:

Lehrbuch d. Tonsetzekunst II 1 (Offenbach 1835): Unter Subject wird bei allen contrapunktischen Setzarten diejenige Stimme verstanden, gegen welche die contrapunktierende Stimme in ihrer harmonischen und rhythmischen Abfassung als untergeordnet zu betrachten ist; da nun hierbei der Gesang dieses Subjects… als feststehend erscheint, so heisst er in dieser Beziehung auch der cantus firmus (7, Anm.),

oder wenn A. Richter rhythmische Gleichmäßigkeit und die Vermeidung von Figurenwerk für den cantus firmus empfiehlt:

Die Lehre v. d. themat. Arbeit (Lpz. 1896): Als Cantus firmus eignet sich, seiner rhythmischen Gleichmässigkeit wegen, am besten der Choral. Melodien, die rhythmisch Verschiedenartiges aufweisen und die… in Folge des ihnen innewohnenden Kontrastes besonders zur thematischen Verarbeitung geeignet sind, eignen sich deshalb zum Cantus firmus nicht… auch würde der Cantus firmus sich nicht genügend von den anderen Stimmen unterscheiden, wenn er selbst zu viel Figurenwerk aufweist (13).

D. F. Tovey sieht das Wesen des cantus firmus, den er ganz im ursprünglichen Sinn definiert, an seine Choralmäßigkeit gebunden; in dem Maße, in dem seine Noten figural aufgelöst werden, geht er in andere Arten von Melodie über:

Art. *Counterpoint* in *Encyclop. Britt.*: Canto Fermo (i.e. plain-chant) is a melody in long notes given to one voice while others accompany it with quicker counterpoints… In the simplest cases the canto fermo has notes of equal length and is unbroken in flow. When it is broken up and its rhythm diversified, the gradations between counterpoint on a canto fermo and ordinary forms of polyphony, or indeed any kind of melody with an elaborate accompaniment, are infinite and insensible (D. F. Tovey, *Music. Articles from the Encycl. Britt.*, London 1944, 30).

II. Seit dem 17. Jh. ist ‚SUBJEKT' im Sinne von „Melodie, zu der kontrapunktierende Stimmen gesetzt werden" eine selbständige Bedeutung von ‚cantus firmus':

BrossardD (1703, ²1705), Art. *Canto fermo*: Les Italiens se servent aussi souvent de Canto fermo pour signifier toute espece de Basse ou simple ou figurée, qui sert de sujet ou de fondement à un Contre-Point (vgl. GrassineauD, 1740);
Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): [Perfidia bedeutet] einen solchen eigensinnigen Vorsatz, Krafft dessen der Verfasser sich nicht nur an einen gewissen Unterwurff überhaupt; sondern auch daneben an einen eignen Klang-Fuß solchergestalt bindet, als ob er dem festen Gesange gar keinen Glauben mehr halten, einen gantz andern Weg einschlagen, und ihm gleichsam untreu oder gar abfällig werden wollte (419; vgl. auch 248);
J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst d. reinen Satzes* (Bln u. Königsberg 1771): Der Hauptgesang oder Cantus firmus kann bey dem mehrstimmigen Satze in jeder Stimme stehen (186);
KochL (1802): …theils bedient man sich dieses Ausdrucks [cantus firmus] auch in der Lehre vom Contrapunkte, und verstehet darunter diejenige Melodie, zu welcher andere Stimmen gesetzt werden sollen (Art. *cantus firmus*; vgl. auch PaulL, 1873);
H. Riemann, *Allg. Musiklehre* (1888): Eine Stimme ist zu einer gegebenen (dem Cantus firmus) im doppelten Kontrapunkt geschrieben, wenn sie mit derselben vertauscht, d. h. über bzw. unter dieselbe gesetzt werden kann (120).

Dieser Subjekt-Begriff entstand folgendermaßen: Der Ausdruck soggetto dient seit dem 16. Jh. (Zarlino 1558) als Bezeichnung für jegliche Melodie, die Gegenstand kontrapunktischer Bearbeitung ist. Zarlino unterscheidet nach ihrer rhythmischen Gestalt soggetti di canto fermo und soggetti di canto figurato (vgl. oben I. (2)). Aus dieser Unterscheidung gehen im 17. Jh. zwei selbständige engere Wortbegriffe von ‚Subjekt' hervor: der soggetto di canto fermo besteht fort als ‚Subjekt' im Sinne von „Melodie, zu der kontrapunktierende Stimmen gesetzt werden", der soggetto di canto figurato wird – da ein solcher in Imitationen durchgeführt zu werden pflegt – zum Subjekt einer fuga. Der ursprüngliche Gegensatz von Choral- und Figuralgesang geht also über in den von Kontrapunkt-Subjekt und Fugen-Subjekt; aus der Unterscheidung von Gangarten (canto fermo, canto figurato) wird die von satztechnischen Funktionen (cantus firmus, Imitationssoggetto). Mattheson hebt als Gegensatz zwischen Subject oder cantus firmus und Fugenthema hervor, daß das Thema im Unterschied zum cantus firmus durch einen Comes beantwortet wird:

Der Vollkommene Capellmeister: Ein Fugen-Satz kan zwar beides Thema und Subjectum heissen, doch das erstere vielmehr: allein im Contrapunct besonders hat nur das Subjectum statt, und kan solches eigentlich kein Thema genannt werden, denn es fehlet ihm der Wiederschlag und ist ein fester Gesang. Canto fermo (247).

Das Subjekt ist (nach dems.) allenfalls „verkehrlich" (d. h. mit dem Kontrapunkt vertauschbar, nämlich im doppelten Kontrapunkt), aber es wird nicht beantwortet:

ibid.: Ein anderes ist ein doppelter Contrapunct; ein anderes eine doppelte Fuge oder Doppel-Fuge. Diese hat Themata, die sich im ordentlichen Wiederschlage hören lassen; jener nur ein verkehrliches Subjectum, nebst anderen Umständen, davon die Fuge nichts weiß (247).

C. v. Winterfeld bezeichnet eine in verschiedenen Stimmen ostinatoartig wiederholte Phrase als cantus firmus, um ihre von der eines „Motivs" verschiedene Rolle im Satz anzusprechen:

Joh. Gabrieli I (Bln 1834): Dem Gebete… ist ein kurzer Satz… als ruhender, nicht bewegender Grundgedanke unterlegt; der gebräuchlichen Kunstworte uns zu bedienen, nicht als Motiv, sondern als cantus firmus (178 und Beisp. A 7).

Es ist bis heute üblich, die einer Komposition zugrundegelegte Melodie im Hinblick auf ihre Funktion als Subjekt oder Fundament des Satzes ‚cantus firmus' zu nennen; zitiert sei nur V. d'Indys Beschreibung von Josquins 5st. Motette *Miserere mei Deus*:

Cours de Compos. mus. (Paris 1897/98): Les trois parties sont régies par un thème unique, le cantus firmus: [Notenzitat] (155).

Der als Name für die Melodie, zu der kontrapunktierende Stimmen gesetzt werden, dienende Ausdruck cantus firmus wird seit dem 18. Jh., zumeist nicht mehr von seiner Grundbedeutung ‚Choralgesang' her verstanden. J. G. Walther, der zwar noch die Sache als Choralgesang begreift, erklärt gleichwohl den Namen (vielleicht in Anlehnung an Brossards Artikel; vgl. oben II.) von daher, daß der Choralgesang ein „starcker Grund", „etwas beständiges" sei (vgl. oben I.). Andere verstehen cantus firmus im Sinne von „fester" oder „festgesetzter" (d. h. zum Gegenstand des Kontrapunktes genommener, als Bezugsstimme des Kontrapunkts dienender) Gesang:

KochHwb (1807): *Cantus firmus*, …der feste oder festgesetzte Gesang… (vgl. PaulL, 1873);
ders., *Versuch* I (Rudolstadt 1782): Der Gesang, welchen man zum Gegenstande des Contrapunctes annimmt, wird der feste

Gesang (cantus firmus) genennet, und bey den verschiedenen Uebungen des Contrapuncts mit c.f. bezeichnet (232);

G.Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz 1817–1821, Bd. IV, ²1824): Die gegebene, bei solcher Uebung [Kontrapunkt] stehenbleibende Stimme nennt man die feste, den festen Gesang – und in dessen Gegensatz werden die dazu zu setzenden Stimmen auch wohl der Contrapunkt genannt (102f.).

Wieder andere Autoren sprechen vom „feststehenden" Gesang; „feststehend" wohl in ähnlichem Sinn wie „fest" in den soeben zitierten Belegen (A. André, zit. oben I.) oder im Sinne von „unveränderlich":

A.B.Marx, *Allg. Musiklehre* (Lpz. 1839): Figuration nennen wir zuerst die Begleitung irgendeiner feststehenden Melodie, z.B. einer Choralmelodie, mit einer oder mehr melodisch ausgebildeten Stimmen. Die dazu gewählte Hauptmelodie, meistens die eines Chorals, heisst dann fester (unabänderlicher) Gesang, oder cantus firmus (232);
M.Haller, *Kompositionslehre* (Regensburg 1891): In jeder dieser Satzarten dient eine Melodie von gleich langen Noten... als gegebene Stimme, als feststehender Gesang, an welchem keine Note geändert werden darf, weshalb er Cantus firmus genannt wird (26);
A. v. Dommer, *Elemente* (Lpz. 1863): Die gegebene Melodie, gegen welche contrapunktirt wird, heisst Cantus firmus (hergeleitet von den in früheren Zeiten häufig zu contrapunktischen Arbeiten benutzten, ihrer Unabänderlichkeit wegen Cantus firmus genannten Choralmelodien des gregorianischen Kirchengesanges), auch Satz, Subject (soggetto, chant donné) (132).

III. Seit dem 18.Jh. wird die einer Komposition zugrundeliegende Melodie als VORGEGEBENE MELODIE im Hinblick auf ihre Präexistenz oder Vorgegebenheit cantus firmus genannt. Durch diese unterscheidet sich insbesondere die einer Komposition zugrundezulegende Choralmelodie (cantus firmus) vom frei erfundenen Subjekt:

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Ob nun der Hauptsatz, zu welchem man dergleichen Gegensatz wehlet und einrichtet, ein Canto fermo, ein feststehender Gesang, z.E. ein Kirchen- oder Choral-Lied oder ein sonst selbst erkohrnes subjectum ist, das gilt gleich (417f.);
Fr. W. Marpurg, *Abh. v. d. Fuge* (Bln 1753/54, NA 1858): Diese Melodie, gegen welche andere gesetzt werden, wird entweder aus eigner Erfindung, oder, insbesondere in geistlichen Musiken, aus einem Kirchenliede genommen... Ist sie aus einem Kirchenliede genommen, so wird sie ein fester Gesang (cantus firmus) genannt. Sonst aber und überhaupt wird dieser Gesang, gegen welchen ein Contrapunct verfertigt wird, nur schlechthin ein Satz, oder Hauptsatz, lat. subjectum, ital. soggetto, und der Contrapunct dazu der Wider- oder Gegensatz, contrasubjectum, contrasoggetto, genannt (92 § 2).

Eine nur wie ein cantus firmus geführte, aber nicht vorgegebene Melodie ist nach Marpurg und Forkel nur „gleichsam" ein cantus firmus:

Fr. W. Marpurg, ibid.: Andere Canons werden sogleich mit der Begleitung componirt, und da ist sie gleichsam als ein fester Gesang anzusehen; ich sage gleichsam, weil der feste Gesang eigentlich gegeben, diese Begleitungsstimme aber von selbst erdacht wird (190 § 2);
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* II (Lpz. 1801): Die erste Merkwürdigkeit in dieser Composition [St. Mahu, *Es wolt ein alt Man auf die Buhlschaft gan*] ist die große Deutlichkeit des Gesangs, welchen die Tenorstimme gleichsam als einen Cantum firmum führt, neben welchem die übrigen Stimmen zwar nicht ganz so einfach, aber doch ebenfalls sehr sangbar, jede nach ihrer Art einhergehen (685f)..

Handelt es sich in den anscheinend relativ wenigen Belegen des 18.Jh. um den Gegensatz zum selbsterfundenen, frei gebildeten Subjekt, so wird cantus firmus in der Musikgeschichtsschreibung seit der 2. Hälfte des 19. Jh. zum Synonym des (Franco entlehnten) Ausdrucks cantus prius factus:

A.W. Ambros, *Gesch. d. Musik* III (Breslau 1868): Gleichwohl hat sich von dieser Autorität [sc. Martin Hanard] ein einziges und sehr trostloses Stück erhalten, eine zweistimmige endlose contrapunktische Studie über das Lied *Le Serviteur*,... ein planloses Notengeschnörkel um den Cantus firmus. Bemerkenswerth darf heißen, dass Jacob Tadinghen genau über denselben notenreichen bunten Tenor (oder vielmehr über den als Cantus prius factus entlehnten Discant einer dreistimmigen Bearbeitung des *Le Serviteur* von einem Ungenannten...) ein Seitenstück zu Hanards Studie componirt hat... (187);
H.Riemann, *Hdb. d. Musikgesch.* I 2 (Lpz. 1904, ²1920): Die musikalische Faktur der Florentiner dieser Zeit frappiert zunächst dadurch, daß ganz offenbar der für die Pariser Schule fast ausnahmslos selbstverständliche Cantus prius factus fehlt, also die sukzessive Stimmenerfindung aufgegeben ist. Selbst in den Fällen, wo eine tiefere Stimme sich in langen Noten bewegt, ist dieselbe augenscheinlich nicht sowohl ein Cantus firmus als ein fundamentierender Baß (306);
H.H.Eggebrecht, Art. *Cantus firmus* in RiemannL III (1967): Andere Bezeichnungen [als cantus firmus], die die Vorgegebenheit, nicht aber ausdrücklich die chorale Herkunft der mehrstimmig bearbeiteten Melodie ansprechen, sind Cantus prius factus (auch cantus primus, notus oder datus) und subjectum (Soggetto).

Da unter cantus firmus die einer Komposition zugrundeliegende vorgegebene Melodie verstanden wird, kann schließlich jede Art von mehrstimmiger Bearbeitung einer vorgegebenen Melodie als „Cantus firmus-Technik" begriffen werden. So wird um 1920 auch jene dem 15.Jh. eigentümliche Satzart, in der die Oberstimme die Hauptmelodiestimme ist, als eine Art von „cantus firmus"-Bearbeitung beschrieben:

R.Ficker, *Die Kolorierungstechnik d. Trienter Messen* (StMw VII, 1920): Die Beziehungen zur liturgischen Melodie beschränken sich jedoch nicht nur auf die gemeinsame Intonation allein, sondern die betreffende Melodie ist vielmehr auch im weiteren Verlaufe der Oberstimme mehr oder weniger frei und durchlaufend verarbeitet, d.h. sie bildet den Cantus firmus des Satzes (7);

Für diesen Sprachgebrauch, der sich seither nicht mehr geändert hat, läßt sich cantus firmus definieren als die in einem mehrstimmigen Satz durchlaufend (in einer Stimme oder „wandernd") verarbeitete vorgegebene Melodie oder Tonfolge; keinen cantus firmus stellen dagegen die aus einer ein- oder mehrstimmigen Komposition herausgelösten und selbständig verarbeiteten Themata oder Motive dar.

Lit.: C.VIVELL, Zur Musik-Terminologie. „Planus", ZIMG XV, 1913/14; W.APEL, Harvard Dictionary of Music, Cambridge, Mass., 1944, 1964, Art. Cantus firmus; H.HUSMANN, Art. Cantus firmus, in MGG II, 1952; H.H.EGGEBRECHT, Art. Cantus firmus, in: RiemannL, 1967.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1971

Canzone, Canzonetta

vierwerken zur UMSCHREIBUNG VON LIEDHAFTIGKEIT, SCHLICHTHEIT UND LYRISCHER STIMMUNG auf.

ital. canzone, canzon, canzona (seit dem 13. Jh. belegt), Lied, und ital. canzonetta (nachweisbar seit dem 12. Jh.), Liedchen, aus lat. cantio, das Singen, Lied, Gesang, und canere, singen; als ital. Lehnwörter finden canzona bzw. canzone und canzonetta bzw. canzonette Eingang in alle europäischen Nationalsprachen; die dtsch. Schreibweisen Kanzone (19. Jh.) und Kanzonette seit dem 19. Jh.
Der franz. Begriff chanson, von dem die Wendung canzona francese herrührt (vgl. unten, II. (1)), findet hier keine Berücksichtigung.

I. Seit dem 13. Jh. werden canzone und canzonetta, zunächst nur in Italien, im weitesten Sinne als Bezeichnungen für LYRISCH-MUSIKALISCHE FORMEN gebraucht.
(1) Der Ausdruck canzone bezeichnet eine FESTGELEGTE GEDICHTFORM im Kontext höfischer Dichtung. Spuren dieses Begriffsverständnisses reichen bis in das 20. Jh. Anfänglich ganz auf die betreffende poetische Form eingegrenzt, impliziert der Begriff später neben sprachlichen auch mus. Merkmale.
(2) Im Unterschied zu canzone wird canzonetta im 14. Jh. für eine nicht festgelegte GEDICHTFORM LEICHTEREN GENRES mit enger Verbindung zu Musik und Tanz verwendet.
(3) Die Vielfalt und Uneinheitlichkeit der Belege hängt damit zusammen, daß canzone und canzonetta seit dem 13. Jh. auch noch synonym für ein SCHLICHTES, AUCH VOLKSTÜMLICHES STROPHENLIED ODER EIN TANZLIED gebraucht werden.

II. Seit 1523 läßt sich canzone – später auch canzonetta – als Terminus der INSTRUMENTALMUSIK nachweisen.
(1) Vom 16. bis zum 18. Jh. wird unter dem Ausdruck canzona bzw. canzone ein WERK IN FUGIERTER FORM verstanden. Dabei ist bis in das 17. Jh. hinein ein synonymer Gebrauch von canzone und anderen Werkbezeichnungen wie Capriccio, Fuge, Ricercar, Toccata usw. erkennbar, bevor sich diese als eigene Gattungen konsolidieren.
(2) In dtsch. Lexika des 18. und 19. Jh. werden Canzone und Canzonetta sowohl einzeln als auch beide zusammen häufig als „GESANG OHNE TEXT" definiert, womit auf eine seit dem 17. Jh. gebräuchliche Praxis der Bezeichnung von Instrumentalmusik zurückgegriffen wird.
(3) Zusätzlich zu dieser eigentümlichen Verwendung der Ausdrücke taucht Canzonetta im 19. Jh. in Titeln von Instrumental- und besonders von Kla-

I. Seit dem 13. Jh. werden canzone und canzonetta, zunächst nur in Italien, im weitesten Sinne als Bezeichnungen für LYRISCH-MUSIKALISCHE FORMEN gebraucht.

(1) Der Ausdruck canzone bezeichnet eine FESTGELEGTE GEDICHTFORM im Kontext höfischer Dichtung. Spuren dieses Begriffsverständnisses reichen bis in das 20. Jh. Anfänglich ganz auf die be-treffende poetische Form eingegrenzt, impliziert der Begriff später neben sprachlichen auch mus. Merkmale.
Vermutlich rührt die ital. Gedichtform mit der Bezeichnung canzone von der prov., canso genannten, lyrischen Form her. Früheste Belege begegnen in der sogenannten Sizilianischen Dichterschule (erste Hälfte des 13. Jh.) am Hof Friedrichs II., beispielsweise bei Guittone d'Arezzo, der ein Gedicht, das mit den Worten „Tuttor, s'eo veglio o dormo" beginnt, gegen Ende im Commiato „canzone" nennt (*Poeti del Duecento*, hg. von G. Contini, Mailand u. Neapel 1960, Bd. I, 197 ff.). Daß bereits zu dieser Zeit im Bereich der Dichtung gelegentlich (später in der Musik häufig) die Wörter canzone und canzonetta synonym gebraucht wurden, zeigt ein Gedicht von Piero delle Vigne (Pietro della Vigna) mit dem Textanfang „Amore in cui disio ed ho speranza", das, obwohl es sich der Form nach um eine Canzone handelt, im Commiato Vers 33 mit den Worten „Mia canzonetta..." angesprochen wird (ibid., 121 f.). Konstitutiv für die als Canzone bezeichnete Gedichtform sind überwiegend fünf bis sieben Strophen mit jeweils 13 bis 20 Versen, die in Fronte (Aufgesang) und Sìrima (Abgesang) aufgeteilt sind. Den Abschluß einer Canzone bildet der Commiato bzw. Congedo (Abschied), der formal aus dem zweiten Teil einer regulären Canzonenstrophe besteht. Bevorzugte Versarten sind Sieben- und Elfsilbler.
In der Prosaliteratur läßt sich das Wort canzone erstmals bei Dante Alighieri nachweisen, der darauf hinweist, daß im Gegensatz zu anderen lyrischen Formen mit dem Ausdruck eine gewisse Länge verbunden ist:

Vita nova (entstanden zw. 1292 u. 1295, gedruckt Florenz 1576): ...non credendo potere ciò narrare in brevitade di sonetto, cominciai allora una canzone, la quale comincia: *Sì lungamente* (ed. Bàrberi Squarotti u. a., Turin 1983, 130); Im Zusammenhang mit Dante ist nicht klar, inwieweit das lat. Begriffsverständnis von cantio in die ital. Auffassung von Canzone hineinspielt. Denn in seinem lat. Traktat *De vulgari eloquentia* (um 1305, gedruckt Vicenza 1529) bezeichnet Dante die Gedichtform der Canzone mit dem lat. Wort cantio (Gesang) und stellt sie an die Spitze der lyrischen Gattungen.

Neben der Verwendung des Ausdrucks canzone für eine bestimmte Gedichtform findet sich bei Dante auch noch ein anderer Wortgebrauch. An einer Stelle der *Divina commedia* (zw. 1311 u. 1321, gedruckt Foligno 1472) wird canzon im Sinne eines epischen Gedichts benutzt. Und zwar ist mit der Formulierung „la prima canzon“ hier der gesamte erste Teil der *Divina commedia*, das *Inferno*, gemeint. Die Verwendung der Form Canzon läßt sich dabei auf metrische Gründe zurückführen:

Canto XX, Verse 1–3: Di nova pena mi conven far versi / e dar matera al ventesimo canto / de la prima canzon, ch'è d'i sommersi (ed. Di Salvo, Mailand 1987, 335).

Zu ballata, einem anderen Begriffswort für eine Gedichtform (→ *Ballata* II.), weist canzone einen engen Bezug auf. Denn nicht nur bestehen gewisse formale Ähnlichkeiten zwischen dem Strophenbau von Ballata und Canzone, sondern es werden auch immer wieder beide Begriffswörter miteinander in Verbindung gebracht.
Für Gidino da Sommacampagna weist ballata auf den Umstand hin, daß zusätzlich zum Gesang auch noch getanzt werde, wohingegen canzone nur gesungen werde (→ *Ballade* (Mittelalter) I. (1)):

Trattato dei ritmi volgari (kurz nach 1350): *Comincia lo trattato de le ballate o sia de le canzone.* ...in questa parte ...ee [sic] da trattare de le ballate, o sia canzone. Dove nota che le ballate o sia canzone per la più parte sono compillade per amore; ben che algune ballate o sia canzone alguna fiada sono compillade con parole morale e notabele. E queste ballate o sia canzone sono cantate da le persone, secondo lo sôno e canto dato a quelle. Et in quanto elle sono cantate, elle sono appellate canzone: et eciandeo a lo sôno, et a lo canto de le ditte ballate o sia canzone le persone ballano e danzano, e perchè a lo canto de loro le persone ballano, elle sono appellate Ballate (ed. Giuliari, Bologna 1870, 69 f.).

Die inhaltliche Nähe beider Begriffe greift im 16. Jh. P. Bembo auf. Er subsumiert canzone den sogenannten „gemischten“ Gedichtformen, weil diese weder ganz strenge Reimvorgaben haben wie Terzine, Ottava rima und Sestine, noch wie Madrigale ganz frei im Aufbau sind, sondern teils festgelegt und teils frei. Wie das zu verstehen ist, erläutert Bembo wenige Seiten später. Und zwar kann man nach eigenem Belieben den Aufbau der ersten Canzonenstrophe gestalten, muß dann aber diesen Aufbau bei allen weiteren Strophen beibehalten. Das gleiche gelte auch für „jene Canzonen, die man Ballaten nennt“, das heißt, die Ballaten sind unter die Canzonen als Untergruppe subsumiert. Die parallele Nennung beider Begriffe ist wohl darauf zurückzuführen, daß für Bembo unausgesprochen Canzonen- wie auch Ballatastrophe in ihrem formalen Aufbau sehr ähnlich sind:

Prose della volgar lingua (1525): ...sono le rime comunemente di tre maniere: regolate, libere e mescolate. Regolate sono quelle che si stendono in terzetti... Sono regolate altresi quelle, che noi Ottava rima chiamiamo... Sono medesimamente regolate le sestine... Libere poi sono quell'altre, che non hanno alcuna legge o nel numero de'versi o nella maniera del rimargli...; e queste universalmente sono tutte madriali chiamate... Mescolate ultimamente sono qualunque rime e in parte legge hanno e d'altra parte sono licenziose, sì come de'sonetti e di quelle rime, che comunemente sono canzoni chiamate... (ed. Dionisotti, Turin 1966, 151 f.);
E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è più a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese. Il medesimo di quelle canzoni, che ballate si chiamano, si può dire... (153).

Noch G. B. Doni verwendet die Begriffe canzone a ballo und ballata synonym für ein Stück, das gesungen und getanzt wird:

De prestantia musicae veteris (Florenz 1647), *Synopsis musicarum, Graecarum, atque obscuriorum vocum...*: Hyporchema, ...Melos quod canitur ac saltatur. (Canzone a ballo, ballata.) (253);
vgl. das Nachleben dieser Auffassung im 19. Jh. bei G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835), Art. *Canzone*: *C a n z o n e a b a l l o* war in früheren Zeiten (vor dem 16ten Jahrhunderte) eine italienische Dichtart, die ursprünglich die Bestimmung hatte, zum Tanze gesungen zu werden. Dieselbe hieß auch *Ballata* (116).

N. Vicentino betont die Anpassung des Textes an die Musik bei der Komposition eines Gesangsstücks. Dabei unterscheidet er zwischen lat. Texten (geistliche Musik) und vulgärsprachlichen, das heißt ital. Texten der Gattung Madrigal, Sonett und Canzone (weltliche Musik):

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, Cap. 14: Volendo il Compositore dar principio ad ogni sorte di compositione, è necessario che prima consideri sopra di che ha da comporre, & s'il suggetto sarà di fare una messa, fabricarà quella sopra il canto fermo, ò sopra Motetti, ò sopra altre fantasie: Il suo principio dè hauere del graue, & cosi tutte le cose latine: poi nelle uolgari si terrà la mediocrità, come ne'Madrigali, ne i Sonetti, nelle Canzoni, & altre simili compositioni uolgari (f. 78').

F. Massini sieht zwischen canzone und madrigale einen engen Bezug. Für ihn ist ein Madrigal nichts anderes als eine einzelne Canzonenstrophe, und umgekehrt ist eine Canzone, die aus einer einzigen Strophe besteht – er nennt sie „einfache Canzone“ –, genau das gleiche wie ein Madrigal:

Del Madrigale. Lezione dell'Estatico Insensato. Recitata da lui publicamente nell'Academia degl'Insensati di Perugia il dì 28 d'Aprile 1581 (publ. 1588): È da sapere, ...che 'l madrigale risponde alla prima stanza della canzone... s'io non m'inganno, ...altra cosa non è il madrigale che una canzone d'una stanza sola (zit. nach: *Il madrigale*, hg. von G. Fanelli, Urbino 1986, 49 f.);
...impossibil cosa è di far canzone d'una sola stanza che non sia madrigale; il quale madrigale è vera canzone d'una stanza sola, vera canzone non vestita, o spogliata, o semplice che dir vogliamo (57);

...abbiamo finalmente raccolto e concluso il madrigale, per la proporzion ch'ha con la prima stanza della canzone...; e però esser canzon semplice, cioè d'una stanza sola; e questo madrigale, o semplice canzone... (59).

Auf das stilistisch hohe Niveau von Canzone – im Gegensatz zum volkstümlichen Charakter einer Villanella – weist T. Costo hin, der in seinem *Fuggilozio* (Neapel 1596) diejenigen Dichter tadelt, die bei der Herstellung von Villanellen sich verkünsteln, als hätten sie „ein Sonett oder eine Canzone" oder etwas anderes derartiges zu dichten:

E però non manco errore de' primi [sc. solche Dichter, die niedere, gemeine Wörter in ihren Villanellen benutzen] fanno alcuni altri che, facendo professione di compor villanelle, s'ingarzabelliscono come se avessino a far o un sonetto, o una canzone, o altro componimento simile (ed. Calenda, Rom 1989, 166).

Über ein Jahrhundert später zieht S. de Brossard eine Verbindung zwischen canzone als Gedichtform und der Musik in Form einer Cantata; er gibt an, daß mit canzone ein Gedicht in Italien bezeichnet werde, das gewöhnlich sehr lang sei; daher erklärt sich womöglich, daß seiner Meinung nach zu einem Gedicht dieser Länge eine Vertonung im Stil einer Cantata paßt, denn für letztere ist eine gewisse Ausdehnung charakteristisch:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705): *CANZONE*. veut dire en général CHANSON. Mais on le prend en particulier pour un espece de Poëme en Italien souvent fort long, sur lequel on peut faire de la Musique à peu prés du même stille [sic] que la *Cantate* (10);
zur Beziehung zwischen Canzone und Cantata vgl. unten, I. (3).

Typisch für das Begriffsverständnis von canzone im 19. Jh. sind die Ausführungen von Schilling, für den es selbstverständlich erscheint, daß die lyrische Form der Canzone eng mit Musik verbunden ist, das heißt, daß sie in Musik gesetzt wird. Denn er läßt in seine Ausführungen immer wieder einfließen, worauf ein Komponist bei der Vertonung zu achten hat. Dabei bezeichnet er bei der Nennung von verschiedenen Arten von Canzonen als *Canzone Anacreontica*, was in Anlehnung an Anakreons Trink- und Liebeslieder von G. Chiabrera *Canzonetta melica* genannt wurde (siehe unten, I. (2)):

op. cit., Art. *Canzone*: Die Musik hat das Wort selbst von ihrer treuesten Schwester, der Poesie, entlehnt, wo es eine lyrische Dichtart anzeigt, die provenzalischen Ursprungs seyn soll. Für den Componisten der Canzonen ist es nothwendig, auch den poetischen Character derselben genau zu kennen. Als eigenthümliche Dichtungsarten waren sie bei den Italienern schon im 13ten Jahrhunderte gebräuchlich; vor Petrarca in freier, ungebundener Form; erst dieser hehre Dichter gab ihnen mehr Bestimmtheit und Regelmäßigkeit. Man spricht daher von *Canzone Petrarchesca*, und... von *Canzone toscana*, weil sie von Toscanern ausgebildet wurde. Sie bestehen aus mehreren Stanzen, in welchen sowohl die Art und Vertheilung der (eilf- und siebensylbigen) Verse, als die Stellung der Reime gleichförmig ist. Den Schluß bildet eine besondere kleinere Stanze, die man *ripresa*, *congedo* und auch *comiato* nennt, bei den ältesten Dichtern aber öfters fehlt, weil diese noch keine Apostrophe ihrem Gesange anhängten, die jene Schluß-Stanze meistens enthält. Hieraus geht nun auch eine verschiedene Behandlung der einzelnen Theile der Canzonen bei der Composition hervor; wenigstens muß die Schluß-Stanze immer eine ganz eigene Melodie, überhaupt einen ganz eigenthümlichen Character haben. Noch mehr ist dies der Fall bei den verschiedenen Arten der Canzonen. Es giebt *Canzone Anacreontica*, welche, aus kürzeren Versen bestehend, in kleinere Stanzen, übrigens mit gleichförmiger Reimstellung, aber mit unbeschränkter Wahl der Verse und der Stellung der Reime, abgetheilt ist. Es sind dies nicht blos leichte, anmuthige Lieder der Freude, Liebe und des Scherzes, sondern auch Gedichte von feierlichem, erhabenem Inhalte und prächtigem, dithyrambischem Schwunge. Ferner giebt es *Canzone Pindarica*, welche den letzt bezeichneten Character in einem noch höheren Grade an sich tragen. In dieser Dichtungsart machte Luigi Alamanni im 16ten Jahrhunderte den Anfang. Man nennt dieselbe auch *Canzoni alla Greca*... Eine gute Composition der Canzonen verlangt immer von dem Tonsetzer viel poetisches Talent und einen fein gebildeten Geschmack; Theorie und Praxis müssen mit all' ihrem Regelsysteme hier weit zurückbleiben (115 f.).

Im Gegensatz dazu konzentriert W. Hebenstreit seine Ausführungen zu Canzone auf die lyrische Form ohne Musik. Nachdem er – wie es scheint, der Vollständigkeit halber – kurz angemerkt hat, daß Canzone ein „Lied mit Gesang" bedeutet, wobei er den Ausdruck mit „Ode" gleichsetzt, geht er ausführlich auf die Gedichtform ein. Dabei spricht er von der „schwärmerisch romantischen Liebe" als Ursprung der Gedichtform und setzt Canzone mit dem Minnelied gleich. Darüber hinaus konstatiert er eine Mittelstellung zwischen Lied und Ode und eine Nähe zur Elegie:

Wiss.-lit. Encyclopädie d. Aesthetik (Wien 1843): *Canzone*, ital., Lied mit Gesang, Ode; in der Poetik eine lyrische Dichtart, und eine Hauptgattung sicilianischer und provenzalischer Lieder. Sie hat die unmittelbare Aeußerung des Gefühls, die ernste schwermüthige Betrachtung zum Gegenstande, und unterscheidet sich dadurch, wie durch die eigenthümliche, sehr mannigfaltige Form von jeder anderen Dichtart. Ihren Ursprung verdankt sie der schwärmerisch romantischen Liebe, welche sie (als M i n n e l i e d) durch reiche üppige Wortfülle am reizendsten zeichnet. Zwischen dem Liede und der Ode gleichsam in der Mitte stehend nähert sie sich oft der Elegie (120 f.).

Als Bezeichnung für ein Gedicht und ohne Beziehung zu einer Vertonung läßt sich der Ausdruck zwischen dem 13. und dem 20. Jh. nachweisen:

Dante Alighieri, Gedicht *La dispietata mente, che pur mira*, im Commiato als Canzone angesprochen (*Le Rime*, hg. von G. Alessi, Rom 1959, 47 f.);
G. Cavalcanti, Gedicht *Donna me prega, – per ch'eo voglio dire*, im Commiato als Canzone bezeichnet (zit. nach: *Poeti del Duecento*, loc. cit., Bd. II, 522 ff.);
Fr. di Vannozzo, Gedicht mit dem Titel *Cominza la canzon morale fatta per la divisa del conte di Virtù* (verfaßt 1389; *Le rime*, hg. von A. Medin, Bologna 1928, 3);

T. Tasso, Gedicht *Amor, tu vedi, e non hai duolo o sdegno*, im Commiato als Canzone bezeichnet (entstanden wohl zw. 1561 u. 1562; *Opere*, hg. von Br. Maier, Bd. I, Mailand 1963, 232 ff.);
V. Alfieri, *CANZONE. Le gravi e dolci cure*, auch im Commiato als Canzone angesprochen (verfaßt 1777; *Rime*, hg. von Fr. Maggini, Asti 1954, 159 ff.);
G. d'Annunzio, zehn Gedichte veröff. unter dem Titel *Le canzoni della Gesta d'oltremare*, (entstanden zw. 1911 u. 1912; Mailand 1912; *Poesie*, hg. von F. Roncoroni, Mailand 1978, 527);
G. Ungaretti, *CANZONE descrive lo stato d'animo del poeta*, aus: *La terra promessa. Frammenti 1935–1953* (erschienen 1948; zit. nach: *Vita d'un uomo*, Bd. 3, hg. von A. Baader u. M. von Killisch-Horn, München 1992, 8 ff.).

Auch in Kompositionssammlungen finden sich im gleichen Zeitraum Musikstücke mit der Bezeichnung Canzone, womit ausgesagt wird, daß die Textgrundlagen jeweils Canzonen sind:

Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro tertio (Rom 1513);
Canzoni. Frottole. et Capitoli. da diuersi eccellentissimi musici composti. Nuouamente stampati et corretti. Libro primo (Rom 1526; zit. nach: C. F. Becker, *Die Tonwerke d. XVI. u. XVII. Jh.*, Lpz. 1855, 225);
P. F. Valentini, *Canzoni, Sonetti ed Arie a voce sola, libro primo* (Rom 1657);
Der Titel *3 canzoni trecentesche* (op. 36, für Singst. u. Klavier, 1923) von A. Casella läßt darauf schließen, daß hier die als Canzone bezeichnete Gedichtform des 14. Jh. vertont ist.

(2) Im Unterschied zu canzone wird canzonetta seit dem 14. Jh. für eine nicht festgelegte GEDICHTFORM LEICHTEREN GENRES mit enger Verbindung zu Musik und Tanz verwendet.
Wie aus den mit Canzonetta bezeichneten poetischen Gebilden im 14. Jh. hervorgeht, bezieht sich der Ausdruck überwiegend auf einen Gedichtaufbau aus mehreren Strophen von vier bis sechs Versen (selten darüber hinaus), die in der Regel aus nicht mehr als acht Silben bestehen (kürzere Versarten überwiegen im allgemeinen). Davon abweichend überschreibt Giacomo Lentini im 13. Jh. eine Form aus sieben Strophen mit je neun Siebensilblern mit *canzonetta* (zit. nach: *Poeti del Duecento*, hg. von G. Contini, Mailand u. Neapel 1960, Bd. I, 55 ff.).
Von Francesco Sacchetti sind aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. mehrere Gedichte überliefert, die im Titel das Wort Canzonetta aufweisen. So stammen von ihm eine *Canzonetta distesa* (der Ausdruck „distesa" steht für eine bestimmte Reimanordnung innerhalb der Strophen) aus dem Jahr 1373 sowie eine *Balatella canzonetta*, eine *Canzonetta da ballo* und eine *Canzonetta balatella*. Die Zusatzwörter weisen auf eine enge Verbindung zu Ballata bzw. zum Tanz hin (*Le Rime*, hg. von Fr. Brambilla Ageno, Florenz 1990, 224 ff., 107 ff., 128 ff. u. 134 ff.).
Im 16. Jh. übertrug G. Chiabrera Form und Inhalt der von Mitgliedern der franz. Dichterschule Pléiade in Anlehnung an Anakreons Trink- und Liebeslieder entwickelten sogenannten „odelettes" ins Ital. und schuf damit eine neue Gedichtform, die er canzonetta nannte. Diese wird zur Unterscheidung von dem bis dahin gebräuchlichen Begriffsverständnis von canzonetta als eines der Ballata verwandten und eher volkstümlichen Gedichttyps auch „canzonetta melica" oder „canzonetta anacreontica" genannt (vgl. W. Th. Elwert, Ital. Metrik, Wiesbaden ²1984, 137).
Auf diese Gedichtform Chiabreras mit der Bezeichnung canzonetta bezieht sich G. Caccini in der Vorrede zu seinen *Nuove musiche* (Florenz 1602), wenn er angibt, daß ihm die zu jener Zeit üblichen Canzonetten wegen ihres niederen Stils nicht gefielen und er auf Anfrage „von vielen Edelmännern der Stadt", darunter Chiabrera, mit Gedichten, die Canzonetten genannt wurden, bedacht wurde. Caccini hatte sich nämlich vorgenommen, „als gelegentliche Erleichterung bedrückter Gemüter, einige Canzonetten auf Arienmanier zu komponieren", das heißt, Canzonetten zu Arien zu vertonen. Caccini versteht hier unter dem Ausdruck Canzonetta zwei verschiedene Arten von lyrischen Formen, wobei er sich nur auf den Inhalt bezieht; zum einen meint er ein volkstümliches Gedicht mit „meistens unschicklichen Worten", zum anderen ein Gedicht in gehobenem Stil (darauf deutet der Hinweis auf die Edelmänner der Stadt hin, die für ihn Gedichte verfaßten):

Onde ritornato io à Firenze, e considerato, che altresì in quei tempi si vsauano per i musici alcune Canzonette per lo più di parole vili, le quali pareua à me, che non si conuenissero, e che tra gli huomini intendenti non si stimaßero; mi venne anco pensiero per solleuamento tal volta de gli animi oppreßi, comporre qualche canzonetta à vso di aria per poter vsare in conserto di più strumenti di corde; e comunicato questo mio pensiero à molti gentilhuomini della Città fui compiaciuto cortesemente da eßi di molte canzonette di misure varie di versi, si come anche appresso dal Signor Gabbriello Chiabrera... (ed. Schmitz, Musikwiss. Studien XVII, Pfaffenweiler 1994, 19).

Obwohl demnach die von Caccini vertonten Gedichte mit der Bezeichnung Canzonetta stilistisch ein höheres Niveau als die bis dahin üblichen haben, so macht er selbst dennoch einen deutlichen Unterschied zwischen Musikstücken auf der Textgrundlage von Canzonetten, die er „canzonette a ballo" oder auch „musiche ariose" nennt, und solchen, die er als „musiche affettuose" bezeichnet, das heißt, deren zugrundeliegende Texte Madrigale sind. In letzteren seien Verzierungen wie beispielsweise Crescendo und Decrescendo der Stimme, Esclamazione, Trillo, Gruppo angebracht, wohingegen man bei den „Tanzcanzonetten anstatt dieser Affekte... allein die Lebendigkeit des Gesangs" anwenden solle:

ibid.:...resta ora à dire perche il crescere e scemare della voce, l'esclamazioni, trilli, e gruppi, e gli altri effetti sopradetti siano indifferentemente vsati, peròche allora si dicono vsarsi indifferentemente ogni volta che altri se ne serue tanto nelle musiche affettuose, oue più si richieggiono, quanto nelle canzonette à ballo (23);

...nelle musiche ariose, ò canzonette à ballo in uece di eßi affetti, si debba usar solo la viuezza del canto, il quale suole eßere trasportato dall'aria isteßa... (31).

Daß Chiabrera selbst seine Dichtungen als mit der Musik untrennbar verbunden bzw. als für die Vertonung verfaßt empfunden hat, belegt eine Stelle aus einem Brief vom 17. 10. 1611 an Fr. Gonzaga, Herzog von Mantua, in dem er einige „canzonette" mitschickt, die von der Sängerin A. Basile gesungen werden sollen. Komponist dieser Texte war Fr. Rasi, der zu jener Zeit in den Diensten der Gonzaga in Mantua stand:

S. A. Ser.ma mi commandò, ch' io componessi alcuna cosa per cantarsi dalla Sig.ra Adriana; io per hora mando due canzonette, e come vorrei ch'elle si mettessero in musica, lo scrivo qui al Sig.r Rasi (zit. nach: A. Neri, *Gabriello Chiabrera e la corte di Mantova*, Giornale storico della letteratura ital. VII, 1886, 337).

Der Hinweis in Chiabreras Brief vom 12. 12. 1611 an den Herzog, daß er die Gedichte für ein „edles Publikum" verfaßt habe, deutet darauf hin, daß es sich bei den im Zitat als canzonette bezeichneten Gedichten ebenso wie bei denjenigen, die Caccini (siehe oben) nennt, um ein relativ hohes stilistisches Niveau handeln muß:

Mando per la signora Adriana alcune canzonette; io le ho composte con intendimento che si cantino ad udienza nobile, quale conviensi a così alta cantatrice; e ne discorro alquanto col Sig. Rasi nella lettera qui rinchiusa (loc. cit., 337 f.).

Vertonte „canzonette" waren hin und wieder auch Bestandteile von Bühnenstücken, wie das folgende Zitat belegt. Hier ist unter dem Ausdruck canzonetta die Grundlage zu einem Chorlied zu verstehen; der Text setzt sich aus sechs Strophen zu je vier Achtsilblern zusammen:

O. Rinuccini, *Comparsa d'Eroi Celesti nella barriera sostenuta da' cavalieri d'amore* (Florenz 1613): Improvvisamente, e con molta vaghezza, allora s'aperse il Cielo, ove si vide grandissimo numero di *Numi Celesti* con grandissimo splendore, et udita una sinfonia di strumenti musicali, un coro di Numi Celesti cantò la seguente canzonetta (zit. nach: A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. II, Torino 1903, 301).

In diesem Sinn läßt sich der Ausdruck erst wieder im 19. Jh. verifizieren. Wie weit sich inzwischen das Begriffsverständnis vom ursprünglichen entfernt hat, ist etwa an W. Hebenstreits Ansicht zu erkennen, die Gedichtform mit der Bezeichnung Canzonetta sei eine „kurze" Canzone:

Wiss.-lit. Encyclopädie d. Aesthetik (Wien 1843): *Canzonetta*: in der italienischen Poesie eine kurze *Canzone*, eine Art Lieder mit dem Ausdruck zärtlicher Empfindung, und bei den Dichtern des 15. Jahrhunderts sehr gebräuchlich (121).

Darüber hinaus findet sich Canzonetta im Titel von Gedichten auch im 19. Jh., wie beispielsweise G. Leopardis *Canzonetta I* aus den *Puerili: La campagna ossia Canzonette sopra la campagna* (1809; *Poesie e Prose*, hg. von R. Damiani u. M. A. Rigoni, Bd. I, Mailand 1987, 689 f.).

(3) Die Vielfalt und Uneinheitlichkeit der Belege hängt damit zusammen, daß neben den unter I. (1) und (2) erwähnten Begriffsverwendungen canzone und canzonetta seit dem 13. Jh. synonym für ein SCHLICHTES, AUCH VOLKSTÜMLICHES STROPHENLIED ODER EIN TANZLIED gebraucht werden.
Die Unklarheit besteht darin, daß häufig nicht sicher zu bestimmen ist, ob die jeweilige Gedichtform oder nur eine Weise, eine Liedmelodie, ob die Einheit von Musik und Text als Vokalstück, also allgemein ein Gesangsstück, oder ob eine Gattung gemeint ist (dieser letztere Gebrauch erscheint seit dem Ende des 16. Jh.).
Besonders häufig scheinen canzone und canzonetta allgemein für ein einfaches Gesangsstück verwendet zu werden; so verfährt beispielsweise Dante Alighieri im *Purgatorio* seiner *Divina commedia* mit dem Ausdruck Canzone. Die schlichte Bedeutung ‚Lied', die der Ausdruck an dieser Stelle wohl annimmt, kontrastiert nicht nur auffällig mit den beiden oben, in Abschn. I. (1), thematisierten Bezeichnungsfunktionen von canzone (und canzon) für eine Gedichtform und den gesamten ersten Teil der *Divina commedia*, sondern auch selbst mit dem darin angesprochenen Gedicht, das zwei Terzinen umfaßt:

Canto XXXI, Verse 127–135: Mentre che piena di stupore e lieta / l'anima mia gustava di quel cibo / che, saziando di sé, di sé asseta, / sé dimostrando di più alto tribo / ne li atti, l'altre tre si fero avanti, / danzando al loro angelico caribo. / „Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi", / era la sua canzone, „al tuo fedele / che, per vederti, ha mossi passi tanti!..." (ed. Di Salvo, Mailand 1987, 561 f.).

Die folgenden Belege aus G. Boccaccios *Decameron* (zw. 1348 u. 1353, gedruckt 1576) legen den Schluß nahe, daß Boccaccio keinen Unterschied zwischen canzone und canzonetta macht; außerdem versteht er unter beiden Ausdrücken anscheinend jeweils allgemein ein Lied und keine spezielle Gedichtform, denn in beiden Fällen ist ein Text mit dem Aufbau einer Ballata angeführt, was auf die ebenfalls oben angesprochene begriffliche Verwandtschaft von ballata und canzone, bzw. canzonetta, rekurriert:

I, 10: dopo la qual cena, fatti venir gli strumenti, comandò la reina che una danza fosse presa... Per lo qual comandamento Lauretta prestamente prese una danza e quella menò, cantando Emilia la seguente canzone amorosamente: [es folgt ein Gedicht in Form einer Ballata] ...Questa ballatetta finita, alla qual tutti lietamente aveano risposto... (ed. Branca, Mailand 1985, 85 f.);
IX, 10: Alla quale [sc. l'ora della cena] con festa venuti, e serviti diligentemente e con ordine, dopo la fine di quella si levarono a' balli costumati, e forse mille canzonette più sollazzevoli di parole che di canto maestrevoli avendo cantate, comandò il re a Neifile che una ne cantasse a suo nome; la quale con voce chiara e lieta così piacevolmente e senza indugio incominciò: [es folgt ein Gedicht in Form

einer Ballata] ...Assai fu e dal re e da tutte le donne comendata la canzonetta di Neifile (801 f.).

Auch die folgenden beiden Zitate veranschaulichen, daß sowohl canzone als auch canzonetta im Sinne eines Tanzliedes verwendet werden können:

Boccaccio, *op. cit.*, V, 1: La qual venuta [sc. l'ora del mangiare]..., lietamente, secondo che alla reina piacque, si misero a mangiare. E quello ordinatamente e con letizia fatto, non dimenticato il preso ordine del danzare, e con gli strumenti e con le canzoni alquante danzette fecero (loc. cit., 421);
G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* (1426) III: E così detto, prestissimamente due fanciullette cominciaro a cantare dolcissimamente, invitandoli alla cena; ...E levate le tavole, le pulcellette e' giovinetti cominciarono a ffare uno ballo tondo, cantando ora l'uno ora l'altro legiadrissime canzonette; e così per buono spazio al dolce rezzo la giocondissima compagnia si stette (ed. Lanza, Rom 1975, 208 f.).

In der Verwendung für eine Gesangseinlage innerhalb eines Bühnenstücks findet sich der Ausdruck Canzonetta beispielsweise in den *Nozze di Psiche e Cupidine* von G. del Carretto (1502), in denen eine Szenenanweisung folgendermaßen lautet: „Pane cum una fistula in mano il qual sonando: quela questa infra scripta Canzonetta canta ala sua Siringa mentre che le sue pecori paschano per quel lito." Diese Canzonetta beginnt mit den Worten „Crudel fuge se sai" (zit. nach: W. Osthoff, *Theatergesang u. darstellende Musik in d. ital. Renaissance [15. u. 16. Jh.]*, Tutzing 1969, Bd. I, 145).
Eine andere Bedeutung nimmt canzone in diesem Kontext bei N. Vicentino ein, der den Ausdruck Canzone Franzese – wohl auch ohne präzisierendes Adjektiv – auf die franz. Chanson bezieht, die im 15. und 16. Jh. in Italien sehr beliebt war. Die Gegenüberstellung von Canzone zu „Messe", „Psalmi", „hymni", „Motetti" und „Madrigali" ließe allerdings auch auf die Bedeutung weltliches Lied schließen:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, Cap. 26: sarà necessario molto considerare, come nelle Messe, ne Psalmi, & ne gl'hymni, & ne Motetti, & ne Madrigali, e Canzoni, & altre cose che à quattro uoci si comporranno s'haurà certi rispetti come sarà comporre di quarta in quinta et per l'opposito, accio non paiono due consonanze perfette, & de tutti i gradi, & salti, di sopra s'hà detto, quali fanno dolce, & aspro effetto; hora il comporre à quattro uoci, sopra Messe, & sopra parole Latine dè esser graue, et non molto furiato, perche le Messe, & Psalmi essendo Ecclesiastici, è pur il douere, che il proceder di quelle si á differente, da quello delle Canzoni Franzese, & da Madrigali, et da Villotte. auenga che alcuni compositori, compongano, alla riuersa del suggetto, della Messa. perche quella uuole il proceder con grauità, & più pieno di diuotione, che di lasciuia; & alcuni comporranno una Messa sopra un Madrigale, & sopra una Canzone Franzese, ò sopra la battaglia, che quando nelle chiese s'odeno tali compositioni, induceno ogniuno al ridere, che pare quasi che il tempio di Dio, sia diuentato luogo, da recitare cose lasciue, & ridiculose... (f. 84').

Allgemein als Oberbegriff für verschiedene Arten von Vokalstücken gebraucht hingegen G. Zarlino canzone und canzonetta synonym; zum einen erwähnt er „Canzonette, die Madrigale genannt werden", zum anderen gebraucht er canzone als Oberbegriff für Madrigal und Motette, also auch für geistliche Musik:

Istitutioni harmoniche (Venedig [1558] ³1573) II, Cap. 9: Ma quando la Musica è recitata con giudicio, & più si accosta all'uso de gli Antichi; cioè ad un semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie, che habbiano del Comico, ouer del Tragico, & altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedono li suoi effetti; perche veramente possono muouer poco l'animo quelle Canzoni, nelle quali si racconta con breue parole una materia breue: come si costuma hoggidi in alcune canzonette, dette Madrigali: le quali benche molto dilettino, non hanno però la sopradetta forza (89); III, Cap. 65: porrò solamente due compositioni sopra il Canto fermo, dalle quali (poi che si haueranno essaminate) si potrà hauere qualche lume, per potere seguire più oltra di bene in meglio, & porsi a maggiori imprese; & comporre altre cantilene di fantasia; come sono Motetti, & Madrigali, & altre belle Canzoni (320).

Auch P. Pontio befaßt sich wie Vicentino mit den Unterschieden in der Komposition von geistlicher und weltlicher Musik, jedoch mit einem anderen Schwerpunkt. Er kritisiert Komponisten, die eine Motette oder ein anderes geistliches Musikstück so komponieren, als wäre es ein Madrigal oder eine Canzone, nämlich mit kleinen Notenwerten und raschem Tempo. Dieser Gebrauch des ital. Begriffswortes canzone läßt darauf schließen, daß hier zum ersten Mal in der Musiktheorie mit canzone implizit eine bestimmte Gattung verbunden wird:

Ragionamento di musica (Parma 1588) IV: Il Modo, ò stile, che dir vogliamo, volendo far vn Motetto, è graue, & quieto; doue si vede le parti mouersi con grauità, & in particolar la parte Bassa; & il compositore deue seruare tal ordine con le parti dal principio fin'all'vltimo; & parimente le inuentioni debbono esser graui; ancora c'hoggi dì in alcuni compositori frà suoi Motetti, & cose ecclesiastiche non seruano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, & velocissimo, che paiono Madrigali, e Canzoni; & valersi in luogo della Semibreue sincopata, della Minima sincopata, qual non conuiene alla grauità del Motetto (154).

L. Zacconi dagegen gebraucht den Ausdruck Canzonetta wohl erstmals im musiktheor. Kontext für die Gattung von schlichten und volkstümlichen Strophenliedern, da er ihn gemeinsam mit Villanella im Gegensatz zu Motetto und Madrigale nennt:

Prattica di musica (Venedig 1592) I, Cap. 72: L'occasione che hanno hauuto i compositori di far diuerse cantilene, a fatto anco trouarle diuersa fine, accioche essa fine imitaße i canti, & le compositioni: per questo si vede che si come le Canzonette, & le Villanelle sono d'altra maniera che non sono i Motetti, & i Madrigali; cosi anco per non farle in nisciuna cosa conuenire se li da vn'altro finale (f. 80').

Die ersten Musiksammlungen, bei denen der Aus-

druck Canzone bzw. Canzonetta im Titel erscheint, führen zusätzlich villanesca oder napolitana oder beide Wörter als spezifizierende Zusätze an:

G. D. da Nola, *Canzoni villanesche* für drei St. (Venedig 1541);
A. Willaert, *Canzoni villanesche alla Napolitana*... für vier St. (Venedig 1545);
G. Ferretti, *Il primo libro delle Canzoni alla Napolitana a 6 voci novamente poste in luce* (Venedig 1573).

Erst danach taucht in Kompositionssammlungen, unter denen sich auch geistliche Lieder finden, der Titel Canzona bzw. Canzonetta jeweils ohne das Beiwort napolitana bzw. villanesca auf:

G. G. Gastoldi, *Canzoni... libro primo* für fünf St. (Venedig 1581);
ders., *Canzonette a quattro voci, libro secondo* (Mantua 1582);
Cl. Monteverdi, *Canzonette a tre voci, libro primo* (Venedig 1584);
Diletto spirituale. Canzonette raccolte da Simone Verovio (Rom 1586);
Th. Morley, *Canzonets or little short songs for three voyces* (London 1593);
P. Fr. Valentini, *Canzonette spirituali, libro primo* für eine Singst. und B. c. (Rom 1655).

Im Anschluß an die Konsolidierung einer Gattung von Vokalkompos. mit dem Titel Canzone oder Canzonetta in Italien setzt sich diese Titelgebung auch im dtsch. Sprachraum durch (zum Teil ausdrücklich mit Angabe einer Instrumentalbegleitung):

L. Lechner, *Newe lustige teutsche Lieder, nach art der welschen Canzonen*... (Nürnberg 1586);
H. L. Hassler, *XXXIV Canzonetten a quattro voci* (Nürnberg 1590);
V. Haussmann, *Neue teutsche weltliche Canzonette, lieblich zu singen, und auff Instr. zugebrauchen* für vier St. (Nürnberg 1596);
Gr. Aichinger, *Ghirlanda di Canzonette spirituali a tre voci* (Augsburg 1603);
J. Herold, *Schöne weltliche Liedlein nach Art der welschen Canzonen mit vier Stimmen auff allerley Instr. zu gebrauchen* (München 1606);
V. Haussmann, *Mus. teutsche weltliche Gesänge, nach art der italianischen Canzonen und Madrigalien* für vier bis acht St. (Nürnberg 1608).

Seit ungefähr 1765 bezeichnet der Ausdruck Canzonetta auch ein Gesangsstück für ein oder zwei Solostimmen und Begleitung eines Tasteninstruments:

J. Chr. Bach, *Sei canzonette a due* für zwei Soprane und B. c., op. 4 (1765);
T. Giordani, *Six Canzonets* für eine Singst. u. Klavier oder Harfe, op. 11 (London 1775 oder 1776);
J. Haydn, Zwölf Engl. Lieder: *VI Original Canzonettas* (1794) und *VI Original Canzonettas – Second Set* (1795; Hob. XXVIa: 25–36);
Fr. Cipolla, *6 Ital. and Engl. Canzonets*, op. 3 (London um 1798).

Im Gegensatz zu Zacconi, der Canzonetta und Madrigal aufgrund des Niveaus voneinander trennt, und in Parallele zum anschließend zitierten Th. Morley, der eine enge Verwandtschaft zwischen beiden sieht, faßt G. Diruta Canzone und Madrigal gemeinsam unter die „Cantilene allegre", also die heiteren, unbeschwerten Lieder. Dabei besteht vermutlich kein Stilunterschied zwischen Gesängen mit dem Titel Canzone und solchen mit dem Titel Canzonetta:

Il Transilvano (Venedig 1593) II, Cap. 3: S'il Secondo Tuono è così mesto e doglioso, da che viene, che li Compositori quando vogliono comporre Canzone, Madrigali, ò altre Cantilene allegre, non si sanno partire da questo Secondo Tuono? (11).

Die Vorstellung von canzonetta als einer bestimmten Gattung wird bei B. Ratti deutlich erkennbar, der sogar von einem Canzonettenstil spricht und seine Madrigalsammlung von 1594 folgendermaßen betitelt: *Amorosi fiori... Madrigali à 4 v... composti in stile di canzonette*... (zit. nach: E. Kiwi, *Studien zur Gesch. d. ital. Liedmadrigals im XVI. Jh.*, Würzburg 1937, 85). Die Beliebtheit von weltlicher, unterhaltender Musik mit dem Titel Canzonetta hebt Morley hervor. Canzonetta, die den „zweiten Grad" von „leichter Musik" darstelle, charakterisiert er als kleines, kurzes Lied, das in seiner Art mit dem Madrigal, seinerseits unterhaltende Musik des höchsten Niveaus, eine große Ähnlichkeit verbinde. Darüber hinaus fügt er noch die Ausdrücke Neapolitana und Canzone alla Napolitana an, die von canzonetta einzig durch den Namen unterschieden, sonst aber genau das gleiche seien:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Mvsicke (London 1597) III: ...you must vnderstand that few of them [the composers] compose Mottets, wheras by the contrary they make infinit volumes of *Madrigals, Canzonets*, and other such ayreable musicke, yea though he were a priest he would rather choose to excell in that wanton and pleasing musicke then in that which properly belongeth to his profession, so much bee they by nature inclined to loue (149 f.);
...but the best kind of it [„the light musicke"] is termed *Madrigal*... The seconde degree of grauetie in this light musicke is giuen to Canzonets that is little shorte songs ...which is in composition of the musick a counterfet of the *Madrigal*. Of the nature of these are the *Neapolitans* or *Canzone a la Napolitana*, different from them in nothing sauing in name, so that whosoeuer knoweth the nature of the one must needs know the other also... (179 f.).

In *Queen Anna's New World of Words* von J. Florio (London 1611) werden Canzone und Canzonetta in nahezu der gleichen Weise als Lied erklärt und sonst keine Unterschiede zwischen beiden Begriffen gesehen:

Canzóne, a song, a canzonet, a dittie...;
Canzonétta, a canzonet or dittie (80);
vgl. ähnlich auch P. Prelleur, *The Modern Musick-Master* (London 1731), *Dictionary*, Art. *Canzone* u. *Canzonetta* (2 a).

In einem Brief Cl. Monteverdis an A. Striggio vom 6. 1. 1617 erscheint der Ausdruck canzonetta im Kontext des Intermediums in der Verwendung für ein Tanzlied. Das Sujet von *Le nozze di Tetide, favola*

marittima (begonnen 1616, nicht vollendet) werde nicht den Ansprüchen eines dramatischen Werks gerecht, sondern eigne sich eher für ein Intermedium; in diesem Fall jedoch fehle dann noch als Abschluß eine Canzonetta:

Io Illustrissimo Signore che all'hor scrissi la prima lettera in risposta de la prima sua, co<n>fesso che la favola mandatami da lei, no<n> havendo sopra di se altra intitolatione che questa, Le Nozze di Tetide favola Maritima; confesso dicco, che ella fosse cosa da essere cantata et rapresentata in musica come fu l'Arianna; ma dopo inteso dalla passata di Vostra Signoria Illustrissima che ha da servire p<er> intermedij de la comedia grande; sicome in quel senso primo io me la credevo cosa di poco rilievo, cosi p<er> lo contrario in questo secondo me la creddo degna cosa et nobillissima, manca pero al mio parere per conclusione del tutto... una canzonetta in lode de Serenissimi Prencipi sposi l'armonia de la quale possa essere udita in cielo et in terra de la sena, et alla quale possano nobili ballarini far nobil danza... (ed. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 75 f.).

M. Praetorius verwendet die Ausdrücke Canzone und Canzone à la Napolitana synonym und versteht darunter weltliche Liebeslieder („Buhlenliedlein") ohne feste Regeln in Aufbau und Versart. Daher sieht er in ihnen eine Ähnlichkeit zu den Hymnen des Pindar und den Oden des Horaz:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619), *Von denen Gesängen/ so weltliche possirliche Texte/ doch nicht in gewissen Versen haben*: *CANZONI*: Oder *Canzone à la Napolitana*... (*Latiné Cantilena, Cantio, quae sunt vocabula generaliora, Gallicé Chanson*) sind recht weltliche oder Buhlenliedlein/ die man singet. Vnd dieselbe seynd vnterschiedlich bey den Poeten/ haben aber nicht gleich viel Gesetze vnd Reygen/ vnd in denselben auch nicht allezeit gleiche Art/ fast wie die *Hymni Pyndarici*, oder *Odae Horationae*. Wie allhier zum Exempel außm Patrarcha (16).

Im Unterschied zu canzonetta, das erstmals Praetorius als Diminutivum von canzone definiert, könne canzone darüber hinaus aber auch Kompositionen mit einem geistlichen Text bezeichnen, die dann Canzoni spirituali hießen:

Ibid.: *CANZONETTE*. Ist das *Diminutivum*, vnd seynd auch kurtze Liedlein oder Meistergesänge/ doch allezeit mit weltlichen Texten: Die *Canzoni* aber haben bißweilen auch geistliche Text/ vnd alsdann werden sie genennet *Canzoni Spirituali* (17);
vgl. dazu auch J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708, ed. Benary, Lpz. 1955, 42).

G. B. Doni läßt die Verwendung von Stücken mit dem Titel Canzone in der Bühnenmusik nur als Einlagen gelten. Bezüglich der Musik zu Tragikomödien erwähnt er „musica rappresentativa", um sicherzustellen, daß Stücke mit dem Titel Canzone ausgeschlossen sind, weil diese nicht zu den Hauptteilen der Handlung gehörten. Ferner spricht er im Blick auf die Chöre in Bühnenstücken implizit von einem Canzonettenstil, der ebensowenig wie der Madrigalstil für „erhabene und prächtige Handlungen" angemessen sei:

Trattato della musica scenica (zw. 1633 u. 1635), in: *De' Trattati di Musica* II [=*Lyra barberina* II] (Florenz 1763): Nelle Tragicommedie poi, siccome elle sono mezzane fra la Tragedia, e la Commedia, e quasi composte dell'una, e dell'altra, si può dire, che mezzanamente vi si adatti la Musica rappresentativa (usando di questo termine, per escludere quelle delle canzone, che non sono parti essenziali della favola)...(14);
In somma molte sono le cose, che nella Musica si potrebbono esperimentare di nuovo; ma nel fatto de'Cori tengasi per infallibile, che in stile madrigalesco non si può far cosa buona, e in quel delle Canzonette non possono riuscire nella modulazione, e nel Ballo di quella varietà, ed eccellenza, che conviene in azioni magnifiche, e sontuose (102).

An einer anderen Stelle spricht Doni die Mehrdeutigkeit des Wortes Canzone an. Ähnlich wie beim griech. Ausdruck Nomos, der zum einen in wörtlicher Bedeutung, zum anderen aber auch für „eine Art Hymne oder geistlicher Gesang" gebraucht werde, verhalte es sich mit dem Wort Canzone; einerseits heiße es allgemein Lied, Gesang, andererseits stehe es für eine bestimmte Gattung, worauf Doni jedoch nicht näher eingeht:

Trattato primo sopra il genere enarmonico (wohl zw. 1635 u. 1640), loc. cit.: Il medesimo Zarlino par, che voglia, che nella constituzione de i Generi entrassero le parole; avvengachè ciò non si cavi da Plutarco altrimenti, come egli si persuase per il senso equivoco di questa voce *Nomos*, ...che alcuna volta significa una sorte d'Inno, o Canzone sacra; e talvolta si prende per l'aria stessa, che a detta Canzone si applicava: il quale equivoco si trova anco in questa nostra medesima voce *Canzone* (294).

S. de Brossard, der wie Praetorius 1619 Canzonetta in der wörtlichen Bedeutung als Diminutiv von Canzone als kleines Lied definiert, nennt anschließend, anscheinend als Beispiele für Canzonetta, Canzonetta Neapolitana, die ähnlich dem franz. Vaudeville sei, und Canzonetta Siciliana, eine Art Gigue im $^{12}/_{8}$- oder $^{6}/_{8}$-Takt. Beide hätten fast immer Rondoform, da die Reprise am Schluß wiederholt werde:

BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705): *CANZONETTA*. diminutif de *Canzone*. veut dire CHANSONETTE ou *Petite Chanson*. *Canzonette Neapolitane*, ont presque toûjours deux reprises comme nos *Vaudevilles*, qu'on chante chacune deux fois. *Canzonette Siciliane*{.}, sont des especes de Gigues dont la mesure est presque toûjours ou 12/8. ou 6/8. Les unes & les autres sont presques toûjours des *Rondeaux*, dont on recommence *da capo* la premiere reprise, pour finir (10 f.);
vgl. auch die Art. *Canzonetta* im WaltherL (Lpz. 1732, 139) u. GrassineauD (London 1740, 20).

Ähnlich wie Brossard im oben, I. (1), angeführten Zitat erwähnt auch J. Chr. Pepusch als mutmaßlicher Autor des folgenden Textes im Zusammenhang mit Canzone das Wort Cantata. Canzone erklärt er im allgemeinen als Lied oder Weise. Im besonderen sei Canzone, wenn damit ein Vokalstück bezeichnet

werde, „fast dasselbe" wie Cantata. Canzonetta ist für ihn ein „kleines Lied bzw. Cantata":

A Short Explication of such Foreign Words, As are made Use of in Mus. Books (London 1724): CANZONE, in general signifies a Song or Tune. If this Word is fixed to a Piece of Vocal Musick, it signifies much the same as the Word CANTATA (19);
CANZONETTA, is a little Song or Tune, Cantata... (19).

J. Mattheson ordnet dem Begriff Canzonetta eine gewisse Einfachheit oder Volkstümlichkeit zu, denn er gibt an, daß im Gegensatz zu den Deutschen die Italiener ihre Bühnenstücke „für viel zu vornehm" für gewisse Gesänge hielten, da sie ihrer Meinung nach anscheinend eher etwas für einfache Leute wie die venezianischen Gondolieri sind:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739), 10. Cap.: Noch eine besondere Schreib-Art gehöret nicht nur gewisser maassen in die Kirche..., sondern vornehmlich, doch auf mäßigere Weise, d. i. in geringerm Gebrauch, zum Theatro: nehmlich der melismatische Styl, welcher dort alle ernsthaffte, gemeine Choral-Gesänge mit Haufen, hier aber alle lustige Lieder und solche schertzende, wenige Arietten begreifft, die verschiedene auf einerley Melodie zu singende Gesetze, Strophen oder Abschnitte haben...
Die Welschen halten ihre Schau- und Sing-Spiele für viel zu vornehm, daß sie dergleichen Canzonetti oder Oden dahinein bringen sollten; es mögte denn bisweilen in Venedig ein und anders melismatisches, den dasigen Boots-Leuten zu Gefallen, mit unterlauffen (90).

Aus dem 18. und 19. Jh. finden sich häufig sehr kurze Gesangsstücke aus Opern mit dem Titel Canzonetta oder auch Canzone, die allerdings im Gegensatz zum 17. Jh. Sologesänge sind, wie zum Beispiel die *Canzonetta* des Don Giovanni „Deh vieni alla finestra" aus W. A. Mozarts *Don Giovanni* (1787), 2. Akt, 3. Szene, Nr. 16 und die *Canzone del Gondoliero* „Nessun maggior dolore" aus G. Rossinis *Otello* (1816), 3. Akt, Nr. 10. Die Überschrift Canzone bzw. Canzonetta verweist auf eine artifizielle Schlichtheit, die ein derartig betiteltes Stück von der Arie unterscheidet.
Während H. Chr. Koch davon ausgeht, daß die Begriffe Canzone und Canzonetta synonym und nicht mehr gebräuchlich seien (*Mus. Lexikon*, Ffm. 1802, Art. *Canzone, Canzonetta*, 305), wird seit Beginn des 19. Jh. hin und wieder explizit von einer Gattung im Zusammenhang mit Canzonetta gesprochen. Das läßt darauf schließen, daß sich mit diesem Begriff ein ganz bestimmter Charakter verband, den man mit den Merkmalen schlicht, liedhaft, anmutig und unterhaltend beschreiben kann. Vokalstücke mit dem Titel Canzone dagegen finden sich so gut wie gar nicht. So kritisiert ein anon. Rezensent, daß ein Canzonetta betiteltes Werk zu sehr „künstle":

Anon. Rezension von C. Schulz, *Sechs Canzonetten (ital. u. dtsch.) für eine Singstimme u. Pianoforte in Musik gesetzt...* (AmZ VI, 1803/1804): No. 1. ist im Ganzen ein guter Gesang; doch künstelt der Verfasser... für d i e s e Gattung, im Verhältnis zum Text, und im Verhältnis zum Anfange zu sehr... No. 3, hingegen ist ein sehr gutes, lobenswertes Stück. Der Charakter der Gattung, so wie der Ausdruck des Textes, auch im Einzelnen, sind getroffen... (686 f.).

Andere Rezensionen, in denen vereinzelt schon die dtsch. Schreibweise auftaucht, bestätigen das Begriffsverständnis von Canzonetta bzw. Kanzonetta als schlichte, kürzere und spezifische ital. Gattung der Vokalmusik, die häufig dem „deutschen Lied" oder der „grossen, ernsten Scene" gegenübergestellt wird:

Anon. Rezension von P. Winter, *Sechs Canzonetten, ein Duett, ein Terzett, u. ein Quartett, (ital. u. dtsch.) mit Begleitung d. Pianoforte...* (AmZ VII, 1804/1805): Die erste und zweyte Kanzonette sind artig, doch nicht ausgezeichnet; die dritte ist unbeträchtlich, die vierte aber vortrefflich, und, ohne im geringsten überladen zu seyn oder sonst gegen die Gattung zu verstossen, kunstreich und sehr anziehend ausgeführt (821 f.);
Anon. Rezension von P. Winter, *Neun Canzonetten, (ital. u. dtsch.) mit Begleitung d. Pianoforte...* (AmZ VII, 1804/1805): ...die dritte ist mehr ein eigentliches deutsches Lied, denn eine italienische Kanzonette... (821 ff.);
Anon. Rezension von P. Lindpaintner, *Sei Canzonette per Voce sola coll'accompagnamento di Pianoforte...* (AmZ XXI, 1819): Man überbietet die Gattung, wenn man die Canzonette gewissermaassen wie eine grosse, ernste Scene behandelt... Es ist auch, als ob sich die Gattung auf der Stelle für die angethane Gewalt einigermaassen rächte: Ref. findet von den hier gebotenen Stücken eben die so in's Grosse behandelten, namentlich gleich das erste, besonders das Recitativ, nicht zum besten gelungen... Aber weit gelungener findet der Ref. die kleineren, die zugleich der Gattung treu bleiben, und zwar im Charakter und Styl, wie im Umfang (593 f.).

Castil-Blaze weist auf den Unterschied zwischen canzone und dem entsprechenden französischen Wort chanson hin, der im Inhalt von Stücken dieser Titel liege. Während canzone für „ernste Sujets" stehe, würden in Chansons „Liebe und Freude" besungen. Diese letztere Art von Gesängen bezeichneten die Italiener wiederum als cantilena. Die Unterscheidung würde aber häufig nicht gemacht, weshalb unter dem Titel canzone „Stücke voller Anmut und Gefühl und ebenso sehr fröhliche Chansons" veröffentlicht würden:

Castil-BlazeD (Paris 1821): CANZONE, s. f. Ce mot italien diffère de notre mot *chanson*, en ce que le petit poëme destiné à la musique et divisé en couplets, que les Italiens nomment *canzone*, a pour objet des sujets sérieux; tandis que notre *chanson* ne respire que l'amour et la joie: c'est ce qu'ils appellent *cantilena*. Cette différence n'est pas observée avec rigueur, et l'on a publié sous le titre de *canzoni* des pièces pleines de grâce et de sentiment, et même des chansons très-gaies (I, 89).

P. Lichtenthal sieht das hervorstechendste Merkmal von canzone bzw. canzona in ihrer Einfachheit; jeder kann eine Canzone singen, „ohne die Gesangskunst gelernt zu haben". Daher müsse eine Canzone auch ohne großen Tonumfang, ohne schwierige Intervalle und ohne viele Verzierungen komponiert sein. Durch ihre Einfachheit sei die Canzone diejenige Art

von Musik, die den Menschen als erstes in den Sinn kommt, da sie die einfachste und natürlichste Form sei, in der man ein Gefühl ausdrücken könne. Daher sei sie auch für alle Völker ihr erstes Ausdrucksmittel gewesen:

Dizionario e bibliografia della musica (Mailand 1826): CANZONE, o CANZONA, s. f. Poema lirico unito a melodia, che ognuno può cantare, senz'aver imparato l'arte del Canto. Tale melodia non dee quindi avere nè grand'estensione di suoni, nè Intervalli difficili ad intuonarsi, nè molti abbellimenti ec., cose che distinguono il Canto artificiale, ma non già il carattere semplice proprio alla Canzone. Risulta da ciò che colui sbaglia di grosso, il quale componendo una Canzone, cerca la vera espressione de'sentimenti in armonie e transizioni ricercate, ed in una condotta fuor di proposito.
La Canzone fu in tutt'i tempi la prima specie di musica che cadde in mente agli uomini. Essa é la più semlice e la più naturale forma, in cui manifestasi l'espressione d'un sentimento, per cui venne anche in uso presso tutt'i popoli, prima di qualunque altro mezzo di espressione (I, 138).

Im 19. Jh. greifen auch dtsch. Lexikonart. auf die seit dem 17. Jh. geläufige Auffassung zurück, derzufolge Canzone und Canzonetta gleichbedeutend seien oder das Diminutiv Canzonetta schlichtweg nur ein kürzeres Lied als Canzone bezeichne. Vereinzelt begegnet auch die ältere Ansicht, daß beide Ausdrükke auf ein Tanzlied verwiesen, das auch Ballata genannt werde:

BurkhardW (Ulm 1832): Art. *Canzone, Canzone a ballo, Canzonetta* (Liedchen): Auch zum Tanze gesungen, *Ballata* (it.) genannt (58);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Canzone*, ist die Gemeinbenennung für Lied, Gesang etc... *Canzonetta* Liedchen (126);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835): *Canzonetta* (ital.) ist eine Canzone (s. d.) in kleinerer Form; gewöhnlich auch ein kleines Lied mit dem Ausdrucke zärtlicher Empfindung (116);
Mendel/ReißmannL II (Bln 1872): Canzonetta (ital.; franz.: *Chansonette*, provençal.: *mieia chanso*, d. i. Halbcanzone), ist in der italienischen Musik eine kleine Canzone, ein kurzes Lied mit dem Ausdruck zärtlicher Empfindung, also ein Liebeslied. Durch Vermischung mit deutschen Elementen hat die Canzonetta seit Rossini mehr und mehr den Charakter des deutschen Liedes angenommen (308);
RiemannL (Lpz. 1882): *Canzonetta* (ital.); Diminutiv von *Canzona*, kleines Lied (146 b).

Im Kontext seiner Formauffassung schreibt C. Czerny in einem längeren Zusatz zu seiner Übersetzung von A. Reichas *Cours de Compos. mus.* (Paris 1818), daß die Canzonette die ital. Benennung für Lied und damit die „kürzeste und kleinste Gattung von Gesangstücken" sei:

Vollständiges Lehrbuch d. mus. Compos. (Wien 1834), Bd. I, Zusatz d. Übersetzers: Die kürzeste und kleinste Gattung von Gesangstücken ist das *Lied* (in Italien die *Canzonette*, in Frankreich die *Romanze*, u.s.w.) welches oft nur aus einer Periode besteht, die in der Mitte nach der Dominante modulierend, sogleich wieder in die Tonika zurückkehrt (339).

Gelegentlich wird der Unterschied von Canzone und Canzonetta an ihrem Inhalt festgemacht und Canzone ein ernsthafter, Canzonetta dagegen ein scherzhafter Gehalt zugeschrieben:

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839): Canzone ... – (Musik) ein kurzes leichtes Gesangstück mit italienischem Texte. Ist es ernsthaften Inhalts, so pflegt man es *Canzone*, scherzhaften Inhalts aber *Canzonetta* zu nennen (I, 128 f.).
W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyclopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Canzonetta*: ...ein leichtes Gesangstück scherzhaften Inhalts mit italienischem Texte (121).

Im BremerL (Lpz. 1882), das im Gegensatz zu Castil-Blaze das französische Wort Chanson als Übersetzung von Canzone und damit als gleichbedeutend angibt, erscheint zum ersten Mal das Charakteristikum „lyrisch" in der Erklärung des Begriffs. Außerdem führt es (wohl auch erstmalig) noch andere verschiedene Wortzusammensetzungen mit Canzone wie Canzone a ballo, Canzone sacra, Canzonaccia an (83).
H. Riemann faßt den Begriff Kanzone weiter, da ihm zufolge zur Gattung der Kanzone auch Villanella und Villota gehören, die allerdings noch einfacher im Aufbau seien. Als deutsches Gegenstück zu Kanzone, die aus dem Volkslied entstanden sei, nennt er „teutsche Liedlein" und Gassenhauer:

RiemannL (Lpz. 1882): Kanzone (ital. *Canzone*, *Canzonetta*, franz. *Chanson*, „Singstück"), im 15.–16. Jahrhundert vorzugsweise ein weltlicher mehrstimmiger Gesang von volksmäßiger Faktur, daher *Canzoni napoletani*, *siciliani*, *francesi* etc. unterschieden werden. In Deutschland heißen die entsprechenden Kompositionen dieser Zeit Lieder (frische teutsche Liedlein, Gassenhäwerlin etc.). Zur Gattung der Kanzonen gehören auch die Villoten und Villanellen, nur daß bei diesen die Setzart noch einfacher ist (Note gegen Note mit wenig Bewegung in den Mittelstimmen)... Der Ursprung der Kanzone ist das Volkslied; vielfach ist nachweisbar, daß der Tenor dieser Lieder bei verschiedenen Komponisten wiederkehrt; sie sind also vierstimmig gesetzte Volksmelodien oder Melodien im Volkston (438 a f.).

II. Seit 1523 läßt sich canzone – später auch canzonetta – als Terminus der INSTRUMENTALMUSIK nachweisen.

(1) Vom 16. bis zum 18. Jh. wird unter dem Ausdruck canzona bzw. canzone ein WERK IN FUGIERTER FORM verstanden (→ *Fuga* V.). Dabei ist bis in das 17. Jh. hinein ein synonymer Gebrauch von Canzone und anderen Werkbezeichnungen wie Capriccio, Fuge, Ricercar, Toccata usw. erkennbar, bevor sich diese als eigene Gattungen konsolidieren.

Seinen Ursprung hat dieser Wortgebrauch in der Bearbeitung von franz. vokalen Chansons für Tasteninstrument oder Instrumentalensemble, die dann im Ital. canzona (alla) francese oder auch canzona da sonar hießen. Die für diese Bearbeitungen im Ital. gebräuchliche Benennung canzona francese verweist auf die sprachliche Verwandtschaft mit Chanson; der andere geläufige Titel canzona da sonar akzentuiert, daß es sich um Klang- und nicht um Singstücke handelt.
Vermutlich erstmals gebraucht M. A. Cavazzoni das Wort canzone in einer Sammlung von Instrumentalkompositionen für ein Tasteninstrument in seinen *Recerchari, motetti, canzoni... libro primo* (Venedig 1523); darin befindet sich eine Tabulatur von Josquin Desprez' Chanson *Plusieurs regretz*. Auch im Bereich der geistlichen Musik wird der Ausdruck canzone verwendet, wie die *Intavolatura cioe recercari canzoni himni magnificati* (Venedig 1543) von G. Cavazzoni belegt, die unter anderem eine instrumentale Fassung von P. Passereaus Chanson *Il est bel et bon* enthält.
Der Ausdruck Canzone alla francese findet sich bei A. Gabrieli in den *Canzoni alla Franzese per l'Organo* (Venedig 1571). Den Zusatz „da sonare", der die instrumentale Ausführung anzeigt, verwendet N. Vicentino womöglich als erster in der *Canzone da sonare, La Bella* aus dem fünften Buch seiner *Madrigali a cinque voci* (Mailand 1572; zit. nach: Brinzing/Pozzi 1995, 428).
Deutsche Autoren behandeln vereinzelt den Ausdruck Canzone als ital. Äquivalent für Fuge. So spricht B. Schmid d. Jüngere im Register seines *TabulaturBuchs* (Straßburg 1607) von „Fugen (oder wie es die Italianer nennen), Canzoni alla francesce [sic]" (o. S.). J. Woltz kennzeichnet in seiner *Nova musices organicae tabvlatvra* (Basel 1617) den Inhalt des dritten Teils dieses Werkes mit den Worten „In sich haltendt/ Schöne/ liebliche/ außerlesene Fugen/ vnd Concert/ oder wie solche die Italianer zu nennen pflegen/ CANZONI ALLA FRANCESE, vnderschiedlicher, vortrefflicher Autorum" (f. Y), und Fr. X. A. Murschhauser betitelt im *Prototypon Longo-Breve Organicum* II (Nürnberg o. J. [1707]) zwei Stücke mit *Fuga sive Canzon*.
M. Praetorius hingegen bezeichnet wohl nur eine bestimmte Art von Fuge als Canzone:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Seynd auch etliche [sc. Canzonen] ohne Text mit kurtzen Fugen/ vnd artigen Fantasien vff 4.5.6.8.etc. Stimmen *componirt*: Dahinten an die erste *Fuga* von fornen meistentheils *repetirt* vnd darmit beschlossen wird: Welche auch *Canzonen* vnd *Canzoni* genennet werden. Wie dann solcher Art gar viel vnd schöne *Canzonen* in Italia/ bevorab des *Iohan Gabrielis* mit wenig vnd viel Stimmen *publicirt* werden (17).

Canzone wird von Komponisten und Theoretikern nicht nur zu Fuge in Beziehung gesetzt, sondern auch zu anderen Bezeichnungen für Instrumentalstücke, die sich später zu eigenen Gattungen entwikkeln. So berichtet Praetorius von G. Gabrieli, daß dieser einige seiner Werke Sinfonia nennt, um anzuzeigen, daß es sich um Instrumental- und nicht um Vokalmusik handelt; aus diesem Begriffsverständnis heraus habe L. Viadana seine instrumentalen Canzonen ebenfalls als Sinfonien bezeichnet:

ibid.: So befindet sich doch in mehr gedachtem *Ioh. Gabrielis* letzt *publicirten opere*, daß er vnter obgenandtem Wort *Sinfonia* (*aliàs Symphonia*) auch dieses wil verstanden haben/ wenn etwas ohne *Vocal*Stimmen allein mit *Instrumenten*, es seyn nun *Violen*, Posaunen vnd dergleichen *musiciret* werden sol.
Wie dann auch *Ludovicus Viadana* seine *Canzonen* so er mit 8. Stimmen vff allerhand *Instrumenten* zu gebrauchen gar sehr fein vnd artig gesetzet/ mit diesem Namen *Sinfoniæ Musicali intituliret* (9).

Dieser synonyme Wortgebrauch findet sich beispielsweise im Titel von A. Banchieris *Ecclesiastiche sinfonie, dette canzoni in aria francese, per sonare, et cantare*, für vier St. und B. c., op. 16 (Venedig 1607). Der Zusatz „et cantare" zeigt, daß neben der instrumentalen Ausführung vom Komponisten auch an eine vokale gedacht ist.
Die von Vicentino her geläufige Beifügung „da sonare", die deutlich macht, daß es sich im Hinblick auf Canzone um Instrumentalmusik handelt, führt schließlich zum Begriff der Sonate. Daher besteht zu Beginn des 17. Jh. eine enge Verbindung zwischen den Termini Canzone und Sonate, die sich in typischen Titelformulierungen wie T. Merulos *Canzoni ovvero Sonate concertate per chiesa e camera a due e tre stromenti, libro primo* (Venedig 1637) ausdrückt, wo die Prägung „Sonate concertate" dem Begriff Canzone gegenübergestellt ist. Praetorius weist jedoch auf eine mögliche Differenzierung hin, denn während Sonate sich durch gemessene, ernsthafte Bewegung, vergleichbar den Motetten, auszeichne, sei Canzone durch ein lebhaftes Tempo charakterisiert:

op. cit.: *SONATA*, *Sonada*. *Sonata à sonando*, wird also genennet/ daß es nicht mit Menschen Stimmen/ sondern allein mit *Instrumenten*, wie die *Canzonen*, *musicirt* wird; Derer Art gar schöne in *Ioh. Gabrielis* vnd andern *Autoren Canzonibus* vnd *Symphoniis* zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der vnterscheyd; Daß die *Sonaten* gar gravitetisch vnd prächtig vff *Motetten* Art gesetzt seynd; Die *Canzonen* aber mit vielen schwartzen Notten frisch/ frölich vnnd geschwinde hindurch passiren (22).

Die Verwandtschaft von Canzone mit dem Begriff der Sonate erwähnt gleichfalls S. de Brossard, der Canzone eine „Sinfonie ohne Worte" nennt:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Canzone*: Il y a aussi des pieces de Simphonie sans paroles qu'on nomme *Canzone*. Ce sont comme les *Sonates* (10);
vgl. auch die Art. *Canzone* im GrassineauD (London 1740, 20) und HoyleD (London 1791, 16).

Doch auch mit anderen Bezeichnungen für Instrumentalstücke wie Capriccio, Fantasia, Toccata wird Canzone synonym gebraucht:

O. Bariolla, *Capricci overo Canzoni a quattro... libro terzo* (Mailand 1594);

A. Banchieri, *Fantasie, overo Canzoni alla francese per suonare nell'organo et altri stromenti musicali, a quattro voci* (Venedig 1603);
Praetorius, *op. cit.*: *Musa Aonia THALIA*. Darinnen etliche *Tocaten* oder *Canzonen* mit 5. Stimmen/ auff Geigen sonderlich/ auch wol auff andern blasenden Instrumenten/ als Zincken/ Flötten vnd Fagotten zugebrauchen (220).

Nur vereinzelt allerdings taucht im Bereich der Instrumentalmusik das Wort Canzonetta auf, im folgenden Beleg jedoch in einer ganz anderen Bedeutung als der bisher bei Canzone besprochenen. Praetorius versteht hier Canzonetta wohl als Oberbegriff für die von ihm aufgezählten Instrumentaltänze:

op. cit.: Es kan aber... an statt der *Symphony* gar wol ein feiner lieblicher *Pavan, Mascerade, Ballet*, oder ander artig/ sehnlich vnnd anmütig/ doch gar kurtzen *Madrigal*, daß nicht sehr bloß/ sondern meistentheils Vollstimmig; vnd an statt des *Ritornello, ein Galliard, Saltarella, Courrant, Volta*, oder dergleichen lustig *Canzonette*, doch nicht so gar lang/ genommen vnd gebraucht werden (190).

Der schon erwähnte Pepusch verbindet mit der Benennung Canzone, die er als Instrumentalstück identisch mit Sonata faßt, heiteren Charakter und rasches Tempo. Wenn dieser Ausdruck jedoch innerhalb einer Sonata erscheine, sei das fast dasselbe, als wenn als Satzbezeichnung Allegro angegeben sei:

A Short Explication of such Foreign Words, As are made Use of in Mus. Books (London 1724): CANZONE, in general signifies a Song or Tune. ...if fixed to a Piece of Instrumental Musick, it then signifies much the same as the Word SONATA or SUONATA. When this Word is found fixed to any Part of a Sonata, it signifies much the same as the Word ALLEGRO; for it only denotes that the Movement of the Part to which it is fixed, ought to be after a gay, brisk, or lively Manner (19).

Entsprechend der Angabe Pepuschs trägt in H. Purcells *Ten Sonata's on Four Parts* für zwei Violinen, Baß und Gb. (entstanden um 1680, gedruckt London 1683) jeweils der zweite Satz, der *Canzona* überschrieben ist, die Tempobezeichnung Allegro oder Allegro ma non troppo bzw. Allegro moderato.
Die Beliebtheit von Canzone als Titel für ein Instrumentalstück, für ein Tasteninstrument wie auch für Ensemble im 17. und 18. Jh. zeigt folgende Auswahl von Werken:

M. A. Ingegneri, *Il secondo libro de madrigali... con due arie di canzon francese per sonare a quattro voci* (Venedig 1597);
G. Gabrieli, *Canzone e Sonate... per sonar con ogni sorte d'instrumenti con il Basso per l'Organo* (Venedig 1615);
J. J. Froberger, *Diverse... curiose partite, di toccate, canzone, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gique* für Clavicembalo, Orgel oder andere Instr. (Mainz 1693);
D. Buxtehude, *Canzona* C-dur (BuxWV 166), *Canzonetta* d-moll (BuxWV 168);
G. Frescobaldi, *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatvra di cimbalo et organo* (Rom 1727);
J. S. Bach, *Canzona in d* für Orgel (BWV 588).

In der Tradition dieses Begriffsverständnisses von Canzone stehen wohl auch noch manche Werktitel eher sekundärer Komponisten des 20. Jh. wie zum Beispiel Ch. Villiers Stanfords *Te Deum and Canzona*, op. 116, für Orgel (um 1909), B. Martinůs *Toccata et due canzoni* für Kammerorch. (1946) und J. H. Hallnäs' *Canzona da sonar* für Violine, Klarinette, Klavier, Glockenspiel und kleines Schlagzeug (um 1960).

(2) In dtsch. Lexika des 18. und 19. Jh. werden Canzone und Canzonetta sowohl einzeln als auch beide zusammen häufig als „GESANG OHNE TEXT" definiert, womit auf eine seit dem 17. Jh. gebräuchliche Praxis der Bezeichnung von Instrumentalmusik zurückgegriffen wird. Die Zuordnung der Kategorie des Gesangs nicht nur zur Vokalmusik, sondern auch zur Instrumentalmusik findet sich bereits bei M. Praetorius, der in *Syntagma musicum* III (Wolfenbüttel 1619) im Kap. *Von der Tabell vnd Abtheilung der Italiänischen / Frantzösischen / Englischen / vnd numehr in Deutschland gebräuchlichen Gesängen* in „Cantilenae... cum textu" und solche „Sine textu" (2 f.) einteilt.
Im Art. *Singe-Kunst* des *Kurtzgefaßten Mus. Lexicon*, hg. von J. Chr. u. J. D. Stößel (Chemnitz [2]1749), wird Gesang in diesem Sinne definiert, nämlich, daß die „Singe-Kunst... eine Wissenschafft [sei], nicht nur die natürliche Stimme des Menschen, sondern auch den durch die Kunst zugerichteten Klang in eine liebliche Stimmung zu bringen". Daher gebe es das „Kunst-Getöne" auf zweierlei Art, „entweder von menschlichen Stimmen, oder von Kling-Spielen" (352). Auf dieses allgemeine Verständnis von Gesang ist es vermutlich zurückzuführen, daß Canzone und Canzonetta als Gesang ohne Text erklärt werden, wobei nicht immer eindeutig ist, was jeweils gemeint ist, da es hin und wieder zu einer Vermischung beider Komponenten, der vokalen und der instrumentalen, kommt:

ibid.: *Canzon, Canzonette*, sind Arien oder Gesänge ohne Text, so man auch in Kirchen an statt der Motetten gebrauchen kan, darinnen die erste Clausul gemeiniglich am Ende repetiret wird (80).

Seit Beginn des 19. Jh. wird in Lexika häufig darauf verwiesen, daß man unter Canzone oder Canzonetta eine Melodie mit oder ohne Text zu verstehen habe, die gelegentlich als Grundlage zu Variationen diene und ferner durch eine gewisse Kürze charakterisiert sei:

G. Fr. Wolf, *Kurzgefaßtes Mus. Lexikon* (Halle 1787): *Canzone* nennen die Italiäner eine Melodie, welche ohne Text gesungen wird (30);
KochL (Ffm. 1802): *Canzone, Canzonetta*. Ein Gesang oder eine Melodie, und zwar am gewöhnlichsten eine Melodie ohne Text und von kurzer Ausführung. So giebt man z. B. diesen Namen oft einer solchen Melodie, über welche Variazionen gesetzt werden (305 a);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835): *Canzone*. In der Musik bedeutet dieses italien. Wort zunächst einen Gesang oder eine

Melodie ohne allen Unterschied, dann insbesondere aber, und dies am gewöhnlichsten, eine Melodie mit u. ohne Text und von kurzer Ausführung (115).

F. Riewe schließlich verallgemeinert noch mehr und definiert Canzone als „Lied, Gesang, überhaupt jede Melodie, welche zum Thema für Variationen dient" (*Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, 46; ähnlich auch Fr. Bremer, *Handlexikon d. Musik*, Lpz. 1882, Art. *Canzone*, 83).

(3) Parallel zu dieser eigentümlichen Verwendung der Ausdrücke taucht Canzonetta im 19. Jh. in Titeln von Instrumental- und besonders von Klavierwerken zur UMSCHREIBUNG VON LIEDHAFTIGKEIT, SCHLICHTHEIT UND LYRISCHER STIMMUNG auf. Es ist davon auszugehen, daß das vokale Begriffsverständnis hier in die instrumentale Praxis übernommen wurde und diese Entwicklung in engem Zusammenhang mit der Entstehung des Charakterstücks und des Liedes ohne Worte steht.

F. Mendelssohn Bartholdy nennt den zweiten Satz seines Quartetts Nr. 1 Es-dur op. 12 (Lpz. 1829) *Canzonetta* mit der Tempobezeichnung Allegretto. Das Stück hat einen leicht tänzerischen Charakter und könnte demnach in Anlehnung an die Tradition von Canzonetta als Tanzlied so bezeichnet worden sein. Diese Begriffsverwendung ist jedoch eher eine Ausnahme; häufiger erscheint der Ausdruck Canzone bzw. Canzonetta im Bereich des Charakterstücks für Klavier.

Eine von W. Tauberts zwölf *Etüden* op. 40, die den Titel *Kanzonette* trägt, ist nur für die linke Hand allein geschrieben. R. Schumanns Bemerkung, dieses Stück sei „sinnig und zart", läßt auf einen gewissen lyrischen Charakter schließen:

Rezension von W. Taubert, zwölf Etüden op. 40 (NZfM, Bd. 10, 1839): Die „Canzonette" ist für die linke Hand allein; schon einigemal führte ich Florestan's Witz an, der beim Anhören solcher Stücke die rechte Hand im Geiste des Componisten, der's aber im Concerte schwerlich wagen darf, sehr in die Tasche steckt. Aber das Stück ist sinnig und zart und man paßt auf, nichts zu verlieren (77).

Neben der expliziten Beziehung zu dem Begriff des Charakterstücks (vgl. A. Härtel, *Tre pezzi caratteristici* op. 7 mit den Überschriften *Barcarola, Notturno, Canzone* [NZfM, Bd. 27, 1847, 221], oder Ch. Mayer, *Immortelles. 24 Morçeaux de differents caractères pour Piano* op. 140, unter denen sich auch ein *Canzonetta* bezeichnetes Stück befindet [NZfM, Bd. 35, 1851, 124]) läßt sich auch eine solche von Canzone bzw. Canzonetta zu dem Ausdruck Lied ohne Worte erkennen.

Der anon. Rezensent von Tauberts *Sechs Canzonetten* op. 75 (NZfM, Bd. 30, 1849) nennt diese einerseits „Lieder ohne Worte in italienischem Geschmack" (37); andererseits hält er bei zwei der Canzonetten die Bezeichnung Lied ohne Worte für passender. Er unterscheidet also zwischen beiden Begriffen, ohne dies allerdings näher auszuführen:

Wenn auch nicht alle von gleichem Kunstwerthe, erfordern sie doch ohne Ausnahme ein fein nüancirtes, nach Umständen pikantes Spiel. Nr. 4 u. 5 würden eher die deutsche Bezeichnung „Lieder ohne Worte", wie sie jetzt gebräuchlich, in Anspruch zu nehmen haben, als die italienische: Canzonetten... Dagegen finden brillante, dabei denkende Spieler in den wohlgelungenen drei ersten Sätzen Stoff, kleinere Kreise angenehm zu unterhalten (37).

Im Gegensatz dazu sieht G. W. Fink eine enge Verbindung zwischen den Ausdrücken Canzone und Lied ohne Worte. Letzterer – für ihn ein „Modeausdruck" – benenne ein kurzes, liedhaftes Klavierstück „in der Art einer Canzone" oder anderer ähnlicher Gesänge, die alle eine gewisse Einfachheit kennzeichne:

Mus. Kompositionslehre (Lpz. 1847): *Lied ohne Worte* ist ein Modeausdruck, der nichts Anderes sagen will, als ein gesangmässiges, kurzes Stück für Pianoforte in der Art einer *Canzone, Romanze, Ariette* u. s. w. und hat durchaus nichts bestimmt Unterscheidbares, als dass man anders als mit beliebiger Unterlage genannter Kompositionsarten und in Vermischung derselben verfahren könnte (75).

Der Titel *Canzone napolitana, Notturno pour Piano* von Fr. Liszt (NZfM, Bd. 19, 1843, Intelligenzblatt Nr. 9) läßt auch in der Instrumentalmusik die enge Verbindung zum Gesang erkennen. Besonders deutlich wird die Nähe zum Gesang dort, wo ein Canzonetta betiteltes Volkslied oder ein Opernstück für die Ausführung auf Instrumenten arrangiert wird. Als Beispiele seien genannt die *Canzonetta napoletana* – es handelt sich um das bekannte Volkslied *Io ti voglio bene assaje* – aus den *Fleurettes harmoniques de l'Italie. Six Mélodies agréables, paraphrasées pour Piano* (op. 13) von A. Lang (NZfM, Bd. 37, 1852, 204) und die *Canzonetta von Rossini, übertragen für d. Pianoforte zu vier Händen* (op. 83) von C. T. Brunner (NZfM, Bd. 56, 1862, 59).

Liedhaftigkeit, nun aber nicht im Bereich der Klaviermusik, drückt beispielsweise auch der Titel *Andantino in modo di canzona* des zweiten Satzes der vierten Symphonie f-moll op. 36 von P. Tschaikowsky (Moskau 1880) aus.

Den lyrischen Charakter, der Merkmal eines Stückes mit dem Titel Canzonetta sein kann, hebt St. Krehl hervor. Darüber hinaus sieht er eine große Ähnlichkeit von Canzonetta und Kavatine, da beide Ausdrücke ein kurzes, liedartiges Stück bezeichneten:

Mus. Formenlehre, Bd. II (Bln u. Lpz. [1902] [2]1920): Lyrisch gestimmt sind der Hauptsache nach des weiteren Aubade, Berceuse, Kanzonetta, Gondoliera, Barkarole und Nocturne (76);

Kanzonette kündet wie Kavatine einen kleinen liedartigen Satz an (77).

In der neunten Auflage des von A. Einstein herausgegebenen RiemannL (Bln 1919) wird im Art. *Kan-*

zone als Charakteristikum von Canzone und Canzonetta die „kantable Melodie" herausgestellt und damit wie beim oben zit. Fink die Verbindung dieser Begriffe zu dem Ausdruck Lied ohne Worte gezogen:

Auch die modernste Instrumentalmusik hat die Namen Kanzone und Kanzonette nicht aufgegeben, gebraucht dieselben aber hauptsächlich für Tonstücke, in denen eine kantable Melodie im Vordergrunde steht („Lied ohne Worte") (562).

Lit.: A. EINSTEIN, The Ital. Madrigal, Princeton, New Jersey 1949; J. M. KNAPP, Art. Kanzone, MGG VII, 1958; E. GERSON-KIWI, Art. Kanzonette, ibid.; W. APEL, Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967; H. ENGEL, Das Instrumentalkonzert, Bd. I u. II, Wiesbaden 1971 u. 1974; R. DALMONTE, La canzone nel Melodramma ital. del primo Ottocento – Ricerche di metodo strutturale, Rivista ital. di Musicologia XI, 1976; R. KIEFER, Art. Canzone (vokal), MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; A. BRINZING/P. POZZI, Art. Canzone (instr.), ibid.; R. I. DEFORD, Art. Canzonetta, ibid.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 1997

Cappella / Kapelle

mittellat. cap(p)ella, kleiner Mantel, Diminutiv zu cap(p)a, (Kapuzen-)Mantel, Umhang; in der Bedeutung von Mantelreliquie wohl zuerst im Placitum Theuderichs III. (30. 6. 682) belegt, das von einem Eid „in oraturio nostro super cappella domni Martine" berichtet (zit. unten, I. (1)); mit dem avignonesischen Papsttum wird capella zunehmend auf den geistlich-liturgischen Dienst des Papstes festgelegt. Capella dient als Begriffswort zur Kennzeichnung vielfältiger musikalischer Einrichtungen, zunächst als capella intrinseca bzw. capella secreta nachweislich seit 1335 am Hof Papst Benedikts XII. in Avignon. Der Übergang von der administrativen zur musikbezogenen Bedeutung von capella ist vielfach fließend und nur schwer faßbar. In England wird capella wohl bereits seit dem 14. Jh. in spezifisch musikalischem Kontext mit dem Fachwissen der Sänger konnotiert (vgl. Anon. [John of Tewkesbury?], *Quatuor principalia musicae* III, 56 [um oder nach 1380]; CS IV, 250 a f.; zit. unten, II. (1));
ital. cappella, wohl seit Mitte des 14. Jh. (Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo* V, 15 [zw. 1345 u. 1367]: „Io vidi una cappella onde il beato / Marco l'ingegno al Venezian disserra"; ed. Monti, Mailand 1826, 411; G. Boccaccio, *Decamerone* VII, 5, 19 [zw. 1348 u. 1353]: „...ma che non volea che ella andasse a altra chiesa, che alla cappella loro..."; ed. Branca, Mailand 1985, 585), als musikalisches Begriffswort wohl erst seit der ersten Hälfte des 15. Jh.: so finden sich etwa 1437 der Ausdruck cappella (F. Coradini, *La cappella mus. del duomo di Arezzo dal secolo XV a tutto il secolo XIX*, Note d'arch. per la storia mus. XIV, 1937, 49) und 1486 die Bezeichnung „Maestri di cappella" (O. Gambassi, *La cappella mus. di S. Petronio. Maestri, organisti, cantori e strumentisti dal 1436 al 1920*, Florenz 1987, 55), in der Literatur wohl erst seit um 1498 (V. da Bisticci, *Vite di uomini illustri del secolo XV* III, 24 [vor 1498]: „Della musica s'era dilettato assai e intendevane benissimo e del canto e del suono, ed aveva una degna cappella di musica, dove erano musici intendentissimi, e avevano parecchi giovani che facevano canto e tenore"; ed. Aeschlimann, Mailand 1951, 208);
entlehnt als dtsch. Capell(e) und Kapell(e), musikspezifischer Ausdruck seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. (M. Beheim, *Reimchronik* [um 1467]: „So dan zimlichen hört an ein / lobriche capellen vil rein"; ed. Hofmann, *Quellen zur Gesch. Friedrichs I...*, Bd. II, Quellen u. Erörterungen zur bayerischen u. dtsch. Gesch., Alte Folge III, München 1863, 24); seit um 1800 in der Schreibung Kapelle;
franz. chapelle, wohl seit dem 12. Jh.;
engl. chapel, in der Zusammensetzung Chapel Royal oder King's Chapel, seit der ersten Hälfte des 13. Jh. zur Bezeichnung einer Gruppe von geistlichen Sängern (vgl. unten, II.);
span. capilla, als musikbezogenes Fachwort seit dem 14. Jh. nachweisbar;
von capella werden weitere Substantive und Komposita abgeleitet. Die Bezeichnung capellanus begegnet wohl zuerst 741 in Zusammenhang mit einem karolingischen Hausmeier (vgl. Fleckenstein 1991, 71); eine musikalische Funktion wird mit capellanus dann bereits vor der avignoneser Zeit, nachweislich seit der zweiten Hälfte des 13. Jh. verknüpft, wenn „capellani" dem Papst bei den Gottesdiensten in musikalisch-liturgischem Kontext assistieren (vgl. Haberl 1887, 205, u. Elze 1950, 199 f.);
der Ausdruck „Mag[ister] capelle pape" ist seit 1336 belegt (vgl. K. H. Schäfer, *Die Ausgaben d. apostolischen Kammer unter Benedikt XII., Klemens VI. u. Innocenz VI (1335–1362)*, Vatikanische Quellen zur Gesch. d. päpstlichen Hof- u. Finanzverwaltung 1316–1378, Bd. III, Paderborn 1914, 54), zunächst in administrativem Kontext. Seit Anfang des 15. Jh. werden mit dieser Kennzeichnung in zunehmendem Umfang, jedoch noch nicht ausschließlich, musikalische Funktionen verbunden (vgl. G. Despy, *Note sur les offices de la curie d'Avignon: les fonctions du magister capelle pape*, in: *Bulletin de l'Inst. historique belge de Rome*, Faszikel XXVIII, Brüssel u. Rom 1953, 21 ff., u. U. Günther, *Zur Biographie einiger Komponisten d. Ars subtilior*, AfMw XXI, 1964, 181 f.);
dtsch. Capellmeister bzw. Kapellmeister (auch in anderen Schreibweisen), seit Anfang des 16. Jh.

I. Mit dem ausgehenden 7. Jh. kommt die Benennung capella auf als Folge einer wachsenden VEREHRUNG DES HEILIGEN MARTIN VON TOURS.
(1) Bei der wohl ersten Erwähnung im Jahre 682 bezeichnet capella in wörtlicher Bedeutung die MANTEL-RELIQUIE des Martin von Tours.
(2) Seit der Zeit Karls des Großen (8./9. Jh.) wird der Begriff capella zudem auf die RELIQUIENSAMMLUNG UND DIE ZU GOTTESDIENSTLICHEN HANDLUNGEN GEBRAUCHTEN GERÄTE der karolingischen Hausmeier ausgedehnt.
(3) Cappella heißen seit der zweiten Hälfte des 8. Jh. auch die ANDACHTSRÄUME, in denen der Heilige Martin verehrt wird. So trägt seit um 800 der Ort des herrscherlichen Gottesdienstes, das (a) PFALZORATORIUM, den Namen capella. Seit dem 9. Jh. werden auch die (b) EIGENKIRCHEN, d. h. Kirchen, die zum Eigentum weltlicher oder geistlicher Grundherren gehören, capella genannt.
(4) Etwa seit 800 umfaßt das Begriffswort ebenfalls die mit diesen Andachtsräumen verknüpften INSTITUTIONEN wie die Körperschaft der an der Durchführung der Hofgottesdienste beteiligten Personen und die Gesamtheit der dem Hofe dienenden Geistlichen.

II. Seit dem 14. Jh. findet eine Übertragung des Begriffs cap(p)ella vorrangig auf MUSIKALISCHE EINRICHTUNGEN statt.
(1) Mit der Entwicklung der europäischen artifiziellen Mehrstimmigkeit und dem damit einhergehenden wachsenden Selbstbewußtsein der Musiker wird im 14. Jh. die an der Gestaltung des höfischen Gottesdienstes beteiligte Sängergruppe zum bestimmenden Element. Nachweislich zuerst 1335 am Hofe Papst Benedikts XII. in Avignon ist der als „capella" bzw. „capella intrinseca" bezeichneten PÄPSTLICHEN SÄNGERFORMATION die vokal-liturgische Ausführung der päpstlichen Gottesdienste anvertraut.
(2) Ausgehend von den Entwicklungen im Italien des 16. Jh. dient der – nunmehr offenbar direkt aus dem Italienischen entlehnte – Ausdruck cappella als Bezeichnung für ein PROFESSIONELLES ENSEMBLE von Sängern und Instrumentalmusikern. Dabei ist mit cappella – teilweise bis ins 18. Jh. – zunächst weiterhin vorrangig die (a) AUFFÜHRUNG VON (VOKALER) KIRCHENMUSIK verknüpft. Im Umfeld der geistlichen Vokalmusik entstehen (b) die Prägungen A CAPPELLA BZW. ALLA CAPPELLA UND DA CAPPELLA und führen zu einer Vielfalt keineswegs immer kompatibler Definitionen hinsichtlich ihrer Verwendung als (α) STILBEGRIFF, (β) BESETZUNGSBEGRIFF, (γ) ZEITMASSBEZEICHNUNG. (δ) Im gegenwärtigen Sprachgebrauch benennt a cappella in der Regel GEISTLICHE ODER WELTLICHE VOKALMUSIK OHNE INSTRUMENTALE BEGLEITUNG. In besonderen Fällen kann seit dem ausgehenden 16. Jh. bei italienischen wie auch bei deutschen, von der italienischen Musiktradition beeinflußten Komponisten und Theoretikern die Etikettierung cappella als aufführungspraktische Vorschrift verstanden werden, die (c) vokale, instrumentale oder vokal-instrumentale VERSTÄRKUNG DURCH EINEN – OFTMALS FAKULTATIVEN – RIPIENO-CHOR anzeigt. Mit dem Aufstieg der Instrumentalmusik seit dem frühen 17. Jh. setzt sich cappella als Bezeichnung für einen (d) AUS SÄNGERN UND INSTRUMENTALISTEN BESTEHENDEN KLANGKÖRPER durch. So fokussieren der Ausdruck capelle wie auch die davon abgeleitete Bezeichnung Capellmeister seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. verstärkt die Interaktion von Musikern und werden in eine enge Verbindung zu Begriffen wie (e) AUFFÜHRUNG UND VORTRAG gebracht. Dabei wird seit dem frühen 18. Jh. auch der Anspruch einer hohen Professionalität der capella bzw. des Kapellmeisters betont, der im (f) KUNSTCHARAKTER DER AUFGEFÜHRTEN MUSIK seine Begründung findet.
(3) Seit dem 17. Jh. dienen Capelle und Kapelle zunehmend zur Benennung vielfältiger Formen von INSTRUMENTALENSEMBLES. Im Zuge einer in Italien aufblühenden Instrumentalmusik bezeichnet M. Praetorius 1619 einen (a) STREICHER- BZW. BLÄSERCHOR als „Capella fidicinia". Seit dem 19. Jh. wird Kapelle im deutschsprachigen Raum zum (b) Synonym für die MUSIKER EINES ORCHESTERS. Parallel zum Aufstieg des modernen Orchesters im 19. Jh. erfolgt zugleich die (c) ABWERTUNG der deutschen Benennung Kapelle, ersichtlich auch an Komposita wie Tanz-, Militär- oder Blaskapelle.
(4) Die begriffsgeschichtliche Entwicklung von capella findet ihre Entsprechung in der Wandlung des deutschen Ausdrucks Capell(en)meister bzw. Kapellmeister von einem den Gottesdienst organisierenden Geistlichen im 16. Jh. zur Bezeichnung für den ein Orchester LEITENDEN MUSIKER im 19. und 20. Jh.

I. Mit dem ausgehenden 7. Jh. kommt die Benennung capella auf als Folge einer wachsenden VEREHRUNG DES HEILIGEN MARTIN VON TOURS im Fränkischen Reich.

(1) Bei der wohl ersten Erwähnung am 30. 6. 682 bezeichnet capella in wörtlicher Bedeutung die MANTEL-RELIQUIE des als Schutzherr der merowingischen Dynastie fungierenden Bischofs Martin von Tours (336–397), die sich in dieser Zeit im Besitz des Merowingerkönigs Theuderich III. befand. Anläßlich eines Prozesses in der Königspfalz beschwört ein Angeklagter sein Eigentumsrecht mit Eideshelfern „in oraturio nostro super cappella domni Martine". Als Aufbewahrungsort der sogenannten cappella (auch bei wechselnden Aufenthaltsorten des Königs) wird das „oraturium" (→ *Oratorium* I. (1)) genannt:

Placitum Theuderichs III. (30. 6. 682): Sic eidem nunc a nostris procerebus ipsius Amalgario fuissit iudecatum, ut de nove denomenatus aput sex, sua mano septima, dies duos ante istas Kalendas Iulias in oraturio nostro super cappella domni Martine, ubi reliqua sacramenta percurribant, hoc dibirit coniurare, quod antedicta terra in predicto loco Bactilioneualle inter ipso Amalgario vel genetore suo Gaeltramno de annus triginta et uno semper tenuissint et possedissint, nec eis diger numquam fuissit nec aliut exinde non redebirit, nisi edonio sacramento (MGH [Abt. Diplomata], *Die Urkunden d. Merowinger*, Hannover 2001, Bd. 1, 320, 13–19).

Auch in der ebenfalls gegen Ende des 7. Jh. entstandenen merowingischen Formelsammlung des Mönchs Marculf findet sich der Ausdruck capella in der Bedeutung der Mantelreliquie, über der die Eidesleistung stattfindet. Im folgenden Beleg wird ein Angeklagter dazu verurteilt, sich nach einer bestimmten Frist in der Pfalz durch den Eid „in palatio nostro, super capella domni Martini" von dem gegen ihn geäußerten Verdacht zu befreien:

Sed dum inter se intenderent, sic eidem a proceribus nostris, in quantum inlustris vir ille, comes palati nostri, testimoniavit, fuit iudicatum, ut de quinque denominatus idem ille apud tres et alios tres, sua manu septima, tunc in

palatio nostro, super capella domni Martini, ubi reliqua sacramenta percurrunt, debeat coniurare, quod suprascribto servo illo memoratus ille pedes fugitivos una cum rauba sua in soledos tantos post se numquam recepisset (MGH [Abt. Leges], *Formulae Merowingici et Karolini aevi*, Hannover 1886, 67, 21–68, 6).

In einem Placitum des Frankenkönigs Childebert III. (14. 12. 709) wird capella, unabhängig von der königlichen Pfalz, auf die Eidesleistung in einem Gebetsraum, hier das Oratorium des Hausmeiers Grimoald, bezogen. Dieser läßt zwölf Vertraute „in oraturio suo super cappella sancti Marcthyni" schwören, daß ein umstrittener Besitz von jeher der Basilika Saint-Denis gehörte:

Sed postia ipse viro Grimoaldus maiorem domus nostri una cum nostris fedilebus ac causa ante se iussit advenire, ut eam deligencius inquirerit, quod ita et ficit. Sic ab ipso viro Grimoaldo fuit iudecatum, ut sex homenis de Uerno et sex de Latiniaco bone fideus in oraturio suo super cappella sancti Marcthyni memorate homenis hoc deberent coniurare, quod a longo tempore semper ipse farinarius ad ipso Latiniaco curte ipsius monastirie sancti Dionisii aspexissit et ibidem iustissemi redebebatur (MGH [Abt. Diplomata], *Die Urkunden d. Merowinger*, loc. cit., Bd. I, 392, 31–37).

Seit dem 9. Jh. ist dann die Mitnahme der capella genannten Reliquie als siegspendendes Kleinod und zum Schutz der Truppe auch bei Kriegshandlungen bezeugt:

Monachus Sangallensis, *De gestis Karoli imperatoris* (9. Jh.) I, Cap. 4: De pauperibus ergo supradictis quendam optimum dictatorem et scriptorem in cappellam suam assumpsit. Quo nomine reges Francorum propter cappam sancti Martini, quam secum ob sui tuitionem et hostium oppressionem iugiter ad bella portabant, sancta sua appellare solebant (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores II, Hannover 1829, 732, 19–22).

(2) Seit der Zeit Karls des Großen (768–814) wird der Begriff capella zudem auf die Reliquiensammlung und die zu gottesdienstlichen Handlungen gebrauchten Geräte ausgedehnt. Einhard beschreibt in seinem Bericht über das Testament Karls des Großen capella als „ecclesiasticum ministerium", dem Sammlungen wertvoller Geräte und Bücher zugeordnet werden. Das Wort ministerium deutet darauf hin, daß hier bereits die kirchliche Verwaltung am Hof mitgemeint ist:

Einhard, *Vita Karoli Magni* (zw. 830 u. 836): Capellam, id est ecclesiasticum ministerium, tam id quod ipse fecit atque congregavit, quam quod ad eum ex paterna hereditate pervenit, ut integrum esset neque ulla divisione scinderetur, ordinavit. Si qua autem invenirentur aut vasa aut libri aut alia ornamenta, quae liquido constaret eidem capellae ab eo conlata non fuisse, haec qui habere vellet dato iustae aestimationis pretio emeret et haberet (ed. Scherabon Firchow, Stuttgart [2]1981, 64 ff.);
Guiberto Gemblacensis, *De combustione monasterii gemblacensis* (um 1200): In hac quoque destructione peius mihi aliquid contigit quam in conflagratione, quoniam et capella, id est apparatus missae, quem honestissimum habebam, et reliquiae, quas super aurum et topazion diligebam, sed et desiderabile oculorum meorum, id est beati Martini vita, in cuius rithmica descriptione aliquantum desudaveram, et quicquid librorum ab ineunte aetate confeceram, vestes quoque omnes praeter eas quibus indutus eram, et ut brevi multa colligam, cum propter infirmitatem alias quietis gratia evectus essem, omnia mea ab hostibus sublata sunt (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores VIII, Hannover 1848, 564, 19–25).

(3) Seit der zweiten Hälfte des 8. Jh. wird der Begriff vom Reliquienschatz außerdem auf Andachtsräume, in denen der Heilige Martin sowie Reliquien verehrt werden, übertragen und synonym mit ecclesia verwendet. So benennt capella (regis) wohl spätestens seit dem ausgehenden 8. Jh. auch den Gebetsraum des Königs, in dem sich der Benediktiner Sturmius, von König Pippin 765 rehabilitiert und aus der Verbannung zurückgerufen, mehrere Tage aufgehalten haben soll:

Eigil Fuldensis, *Vita Sturmi abbatis Fuldensis* (zw. 794 u. 800) XIX: Qui cum adductus ad palatium concite fuisset et ibi in capella regis per plures esset dies Deum orans, expectans quid ei rex imperasset, contigit quadem die, ut in venationem rex pergeret ac, ut solitus erat, ad orationem primo diluculo veniret, et ceteri servi Dei post Vigilias matutinas quiescerent, solus Sturmi vigilabat et ingressum regis observans, ianuas ei ecclesiae aperuit et cum claro lumine ad orationem ante eum ibat (ed. Engelbert, Marburg 1968, 154, 1–7).

Die Aachener Pfalzkapelle, auch Marienkirche genannt, die Karl der Große Ende der 790er Jahre in seiner Residenz hatte erbauen lassen, bezeichnen Zeitgenossen als „seine" capella:

Brief d. Brüderschaft vom Kloster auf d. Ölberge an Papst Leo III. (809): dum essem ego Leo servus vester ad sancta vestigia vestra et ad pia vestigia domni Karoli piissimi imperatoris filiique vestri, audivimus in capella eius dici in symbolo fidei... et mandare digneris domno Karolo imperatori filio vestro, quod nos istum sermonem in eius capella audivimus... (zit. nach Lüders 1909, 52 f., Anm. 6);
Annales regni Francorum (829): ...paucis ante sanctum pascha diebus Aquisgrani [Aachen] terrae motus noctu factus ventusque tam vehemens coortus, ut non solum humiliores domos, verum etiam ipsum sanctae Dei genitricis basilicam, quam capellam vocant, tegulis plumbeis tectam non modica denudaret parte (MGH [Abt. Scriptores], Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum [VI], Hannover [2]1895, 176 f.).

(a) Während die Martins-Reliquie als ‚Nationalheiligtum' mit dem Herrscher von Pfalz zu Pfalz wandert, ist der Ort, an dem sie jeweils aufbewahrt wird, stets derselbe, nämlich das Pfalzoratorium, ein geheiligter Raum auf dem Territorium der jeweiligen Pfalz, in dem die Gottesdienste der karolingischen Herrscherfamilie stattfinden. Dieser heißt

seit um 800 ebenfalls capella. So wird beispielsweise laut einer Urkunde Karls des Großen vom 28. 7. 775 bei einem Streit über einen Klosterbesitz die Entscheidung durch das Gottesurteil der Kreuzprobe in der Pfalzkapelle zu Düren herbeigeführt:

...iobemus emanare iudicium, ut, dum per ipsis strumentis de utrasque partis certamen non declaratur, ut recto trhamite ad dei iudicium ad crucem eorum homenis his nominibus: Adelramno de parte sancti Dionisii vel Folrato abbate et Corello de parte sancti Marie vel sancti Stephani et sancti Germani vel Herchenrado episcopo exiere adque stare deberint. Quod ita et in capella nostra recensenda missa Harnaldo presbitero visi fuerunt stetisse et ea hora protegente devina dextera dei deus omnipotens suum iustum iudicium declaravit... (MGH [Abt. Diplomata], Die Urkunden d. Karolinger I, Hannover 1906, 146, 41–147, 4);
vgl. auch *Synodus Franconofurtensis* (Juni 794) III: ...in sacri palacii capella... [soll eine Urkundenabschrift niedergelegt werden] (MGH [Abt. Leges], Capitularia Regum Francorum I, Hannover 1883, 74, 18);
vgl. *Vocabolario degli accademici della Crusca* (Venedig 1612), Art. *Cappella*: luogo nelle Chiese, doue si pongono gli altari per celebrare... Si direbbe CAPPELLA, o ORATORIO a vna piccola chiesina (155 a).

(b) Seit dem 9. Jh. tragen auch die EIGENKIRCHEN, d. h. Kirchen, die zum Eigentum weltlicher oder geistlicher Grundherren gehören, die Bezeichnung capella. So dokumentieren etwa die *Annales Laureshamenses* im Jahr 785 den Bau einer Basilica auf der Eresburg, die in einer Schenkungsurkunde (20. 6. 826) capella genannt wird (vgl. Lüders 1909, 80). Diesen „capellae" mit ihrer minderen Rechtsstellung wies der Erzbischof Hinkmar von Reims in der Schrift *Collectio de ecclesiis et capellis* (um 857/58) große Bedeutung gegenüber den „ecclesiae" zu.
Die deutsche Bezeichnung Capel(l) bzw. kapell in der angesprochenen baulichen Bedeutung ist wohl seit der Mitte des 15. Jh. belegt:

M. Beheim, *Reimchronik* (um 1467): Sunder sein grosse lieb vnd lust / waz zu zierheit des gotzhuss sust. / so alle ding recht zu warn gan / in siner capell mit mess han, / mit korgesang, weiss, worte / vnd waz darzu gehorte, // Das man daby verste vnd merck, / wan er im schloss zu Heydelberck, / die kapell mit zierlichem rat / so von nuwen gebuwen hat / mit allerhandlei zirde / vnd hochgelopter wirde... (ed. Hofmann, *Quellen zur Gesch. Friedrichs I...*, Bd. II, Quellen u. Erörterungen zur bayerischen u. dtsch. Gesch., Alte Folge III, München 1863, 24);
Beschreibung d. Hochzeit d. Grafen Eberhard im Bart mit d. Markgräfin Barbara von Mantua in Urach (1474): da hielt M. h. von Costentz das Ampt loplich / vnd waren M. h. des pfaltzgrauen Singer geordnet das Ampt Zusingen in der Capel vnd machten auf der Orgel M. h. pfaltzgrafen / auch des Bischofs von Augsburg Organist (ed. Pietzsch 1963, 68).

(4) Ebenfalls seit um 800 benennt capella außerdem die den entsprechenden Andachtsräumen zugehörigen INSTITUTIONEN. So wird die Körperschaft der Hofgeistlichen als capella bezeichnet:

Karl d. Große, Urkunde [Schenkung d. Männerklosters Chiemsee an d. Kirche von Metz] (25. 10. 788): ...vir venerabilis Engilrammus archiepiscopus..., qui et sanctam capellam palacii nostri gubernare videtur... (MGH [Abt. Diplomata], Die Urkunden d. Karolinger I, Hannover 1906, 219, 26–27);
Alcuin, Brief an Abt Usuald von Monte Amiata (zw. 794 u. 796): Nam olim per Angilramnum archiepiscopum et sanctae capellae primicerium me ipsum vestrae commendavi sanctitati (MGH [Abt. Epistolae], Epistolae IV: *Epistolae Karolini Aevi* II, Bln 1895, 134, 24–25).

Für die einzelnen Mitglieder dieser Institution ist wohl seit 741 der Ausdruck capellanus belegt, ein Titel, den die Kleriker im Dienste und Gefolge des Königs führten, die für die in den Gefechten mitgeführte capella des heiligen Martin, an deren siegbringende Kraft man glaubte, Sorge tragen mußten:

Karl Martell, Schenkungsurkunde für Saint-Denis (741): Audoenus cappellanus subscripsit (zit. nach Lüders 1909, 18, Anm. 3);
Walahfrid Strabo, *Libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum* (zw. 840 u. 842) XXXII: Dicti sunt autem primitus cappellani a cappa beati Martini, quam reges Francorum ob adiutorium victoriae in proeliis solebant secum habere, quam ferentes et custodientes cum ceteris sanctorum reliquiis clerici cappellani coeperunt vocari (ed. Harting-Correa, Leiden, New York u. Köln 1996, 192);
Jacobus a Voragine, *Legenda aurea* (um 1260) CLXVI *De sancto Martino episcopo*: Tunc illi diem ex hora notantes invenerunt sanctum Martinum tunc migrasse ad coelum. Cappa ejus, ut ait magister Johannes Beleth, reges Franciae in proeliis portare consueverunt, unde ipsius cappae custodes cappellani dicebantur (ed. Graesse, Bratislava [3]1890, 749).

Für den obersten Hofgeistlichen (ebenfalls capellanus), so etwa für Abt Fulrad von Saint-Denis, sind in karolingischer Zeit auch die Titel archypresbiterus bzw. custos capellae geläufig:

Karlmanni principis capitulare (21. 4. 742) II: [Ausgenommen von dem Verbot für Geistliche, keine Waffen zu tragen und in den Krieg zu ziehen, sollen nur die sein,] qui propter divinum ministerium, missarum scilicet solemnia adinplenda et sanctorum patrocinia portanda ad hoc electi sunt. Id est unum vel duos episcopos cum capellanis presbiteris princeps [Hausmeier] secum habeat, et unusquisque praefectus unum presbiterum, qui hominibus peccata confitentibus iudicare et indicare poenitentiam possint (MGH [Abt. Leges], Capitularia regum Francorum I, Hannover 1883, 25, 12–16);
Pippin, Urkunde [Übertragung von Gütern an Fulrad] (23. 9. 768): ...viro venerabili Fulrado capellano nostro sive archypresbitero... (MGH [Abt. Diplomata], Die Urkunden d. Karolinger I, loc. cit., 38, 4);
Alcuin, *Epitaph* [auf Abt Fulrad] (nach 16. 7. 784): Corpore Fulradus tumulo requiescit in isto, / Notus in orbe procul, noster in orbe pater. / Inclytus iste sacrae fuerat custosque capellae, / Hic decus ecclesiae, promptus in omne bonum (zit. nach Lüders, 29 f., Anm. 6);

Karl d. Große, Urkunde [Bestätigung eines Tauschvertrags] (11. 6. 788): ...Angilrannus, Mettensis ecclesie archiepiscopus atque capellanus palacii nostri... (MGH [Abt. Diplomata], Die Urkunden d. Karolinger I, loc. cit., 218, 19);
Hinkmar von Reims, *De ordine palatii* (9. Jh.) XVI: Apocrisiarius autem, quem nostrates capellanum vel palatii custodem appellant, omnem clerum palatii sub cura et dispositione sua regebat (MGH [Abt. Leges], Capitularia regum Francorum II, Hannover 1897, 523, 13–14).

II. Seit dem 14. Jh. findet eine Übertragung des Begriffsworts cap(p)ella vorrangig auf MUSIKALISCHE EINRICHTUNGEN statt. Dabei ist nicht auszuschließen, daß dies unter dem Einfluß des englischen Ausdrucks chapel geschieht, der bereits in der ersten Hälfte des 13. Jh. nachweisbar ist. So wird der Begriff 1233 in der Zusammensetzung Chapel Royal oder King's Chapel zur Bezeichnung einer Gruppe von geistlichen Sängern verwendet („the clerks of the King's Chapel who sang ‚Christus Vincit' before the King"; zit. nach Grattan Flood 1924, 86). Diese Gruppe hatte überdies die Aufgabe, die Mitglieder eines zur Chapel Royal gehörenden Knabenchores in Musik zu unterweisen und ihnen eine höhere Bildung zu vermitteln (vgl. K. Schnith, Art. *Hofkapelle* IV, *Lexikon d. Mittelalters* V, München u. Zürich 1991, 74 a). Auch in einem Erlaß Edwards II. (7. 7. 1316) ist im Blick auf die Erziehung der Kapellknaben von „twelve other children of our Chapel" die Rede (zit. nach: D. Baldwin, *The Chapel Royal: ancient and modern*, London 1990, 14).
In Paris wird capella ebenfalls wohl bereits im 13. Jh. mit liturgischen Gesängen konnotiert (vgl. Branner 1971, 20), wenngleich der französische Ausdruck chapelle wohl erst im 15. Jh. auch tatsächlich musikspezifische Bedeutung erlangt (vgl. X. de la Selle, Art. *Hofkapelle* III, *Lexikon d. Mittelalters* V, loc. cit., 73 a).

(1) Mit der Entwicklung der europäischen artifiziellen Mehrstimmigkeit und dem damit einhergehenden wachsenden Selbstbewußtsein der Musiker wird seit dem 14. Jh. die an der Gestaltung des höfischen Gottesdienstes beteiligte Sängergruppe sukzessive zum bestimmenden Element. Nachweislich zuerst 1335 am Hofe Papst Benedikts XII. in Avignon ist der als „capella" bzw. „capella intrinseca" bezeichneten PÄPSTLICHEN SÄNGERFORMATION die musikalisch-liturgische Ausführung der päpstlichen Gottesdienste anvertraut. Sie ersetzt damit die in Rom verbliebene, Schola cantorum genannte Sängergruppe.
Die neue päpstliche „Capella" umfaßt unter Benedikt XII. eine Gemeinschaft von 12 capellani capelle, die die Stundengebete zu singen haben. So weist eine aus dem ersten Pontifikatsjahr dieses Papstes stammende Gehaltsliste vom 11. 2. 1335 Zahlungen für „12 clericis seu capellanis capelle" auf (K. H. Schäfer, *Die Ausgaben d. apostolischen Kammer unter Benedikt XII., Klemens VI. u. Innocenz VI. [1335–1362]*, Vatikanische Quellen zur Gesch. d. päpstlichen Hof- u. Finanzverwaltung 1316–1378, Bd. III, Paderborn 1914, 26) und ein weiteres Dokument vom 3. 6. 1356 vermerkt die Zahlung eines Betrags von 56 Florinen für die „8 capellanis capelle intrinsece" (ibid., 625):

Quinta Vita Benedicti XII (zweite Hälfte d. 14. Jh.): Item, in domo seu hospitio suo XIJ capellanos absque rochetis habere voluit, qui decantabant cotidie horas diurnas pariter et nocturnas (zit. nach: St. Baluzius, *Vitae paparum avenionensium*, NA hg. von G. Mollat, Bd. I, Paris 1914, 230);
Petrus von Herenthals, *Septima Vita Benedicti XII* (zweite Hälfte d. 14. Jh.): Multa in principio sui pontificatus ordinavit et statuit: inter que hoc unum fuit, quod capellani sui dicerent horas canonicas cum nota, et quod omnes dormirent in uno dormitorio, nec haberent alios redditus quam mense papalis victum et vestitum (ibid., 233).

In Rom dagegen werden die dem Papst assistierenden „capellani" in eine (noch vage) Verbindung zum liturgischen Singen gebracht, wenn für das Te deum am Fest der Kreuzeserhöhung in San Lorenzo und für die Osterliturgie in der Lateransbasilika ihre Mitwirkung beim Gesang beschrieben wird:

Liber censuum (12. Jh.): ...et dominus papa cantat *Te Deum laudamus* cum cardinalibus in basilica et capellanis (zit. nach Tomasello 1983, 168);
Le cérémonial de Grégoire X (um 1273): Et capellanus subdiaconus dicit letaniam cantando, aliis capellanis respondentibus (ibid., 166);
Ordinarium Gregorii X (um 1274), *Vigilia nativitatis domini*: Et incipit papa vesperas in loco suo ornato. capellanis in habitu decenti cantantibus coram eo. Et si est Rome. pronuntiat primicerius scole et secundum cantum scole. Si vero est alibi. pronuntiat alius capellanus pape ebdomadarius... Cantat ibi dominus papa missam de nocte ad altare quod vocatur ad presepe. Et dum exuit se. cantant capellani laudes matutinales coram eo. Quibus dictis. vadit requiescere... Qua dicta. redit lateranum. dicit vesperas suas in capella cum capellanis suis (zit. nach: St. J. P. van Dijk u. J. H. Walker, *The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII and Related Documents*, Spicilegium Friburgense XXII, Freiburg i. Ue. 1975, 553, 6–555, 6);
Officium in die sancto pasce resurrectionis domini (zw. 1300 u. 1340): Capellani qui assistunt ei [pape], iuvant eum in cantando... (zit. nach: M. Dykmans, *Le Cérémonial papal de la fin du moyen âge à la renaissance* II, Brüssel u. Rom 1981, 397).

Erstmals um die Mitte des 14. Jh. werden capellani ausdrücklich als cantores benannt und dadurch mit ihrer vornehmlichen Aufgabe des liturgischen Singens identifiziert. So verzeichnet etwa eine Eintragung am päpstlichen Hof in Avignon (1347) „capellani et cantores capellae intrinsecae" (zit. nach Guillemain 1962, 363).
Die musikalische Kompetenz der cantores ist bereits im 14. Jh. unbestritten. So beruft sich der folgende

anonyme, aus England stammende und die Prinzipien der französischen Ars nova reflektierende Text bei seinen Überlegungen zur Intervallehre auf die Autorität der Sänger in den capellae der Fürsten:

Anon. [John of Tewkesbury?], *Quatuor principalia musicae* (um oder nach 1380) III, 56: Interroganti quidem qua ratione sic... semitonium pro tono pronuntiant; pro auctoritate enim atque ratione, cantores de magnatorum capellis allegant. Dicunt etenim eos non sic cantasse sine ratione, cum optimi sint cantores... (CS IV, 250 a f.).

Nach 1350 verfestigt sich zunehmend die enge Koppelung von capellani und cantores. In einem französischen Zahlungsbeleg vom 13. 4. 1371 ist chapellain direkt mit einem Sängeramt der chapelle verknüpft („A messire Pierre le Bretois, chapellain et teneur de la chapelle de mon dit seigneur le duc"; zit. nach: U. Günther, *Zur Biographie einiger Komponisten d. Ars subtilior*, AfMw XXI, 1964, 185, Anm. 88); capellanus (capelle) und cantor werden nunmehr synonym verwendet, etwa in einem Auszahlungsvermerk aus der zweiten Hälfte des 14. Jh. („capellani sive cantores capelle intrinsece"; zit. nach: Günther, *Die Musiker d. Herzogs von Berry*, MD XVII, 1963, 83); im Nachruf der anonymen *Chronique du Religieux de Saint-Denys* auf den 1416 gestorbenen Kunstförderer Jean de France, den Herzog von Berry, ist capellanus dann ausdrücklich mit dem Singen von Lauden und Messen verbunden („magnum capellanorum numerum in domo sua habebat, qui diurno, nocturno quoque tempore, sibi laudes divinas et missarum sollempnia altissonis vocibus decantabant"; ed. Bellaguet, Collection de documents inédits sur l'histoire de France VI, Paris 1852, 32). Bei Nicolò d'Estes Pilgerreise ins Heilige Land im Jahr 1413 war neben anderen Musikern „el capellano con un compagno" vermutlich für die Vokalmusik zuständig (L. dal Campo, *Viaggio a Gerusalemme di Nicolò da Este* [hs. um 1413]; zit. nach Pirrotta 1966, 130, Anm. 9).

In den 1485 verabschiedeten Konstitutionen der römischen Kirche San Giacomo degli Spagnoli wird sowohl auf die liturgische als auch auf die musikalische Funktion der „Capellani" hingewiesen („sint boni lectores et cantores ad minus, et habeant bonas voces"; zit nach: Kl. Pietschmann, *Musikpflege im Dienste Nationaler Repräsentation: Musiker an S. Giacomo degli Spagnoli in Rom bis zur Mitte d. 16. Jh.*, Studi mus. XXXI, 2002, 133).

Spätestens zu Beginn des 15. Jh. wird capella auch für den päpstlichen Hof in Rom ausdrücklich mit Sängern und sängerischen Aufgaben identifiziert. Einer dieser Sänger wird als magister capellae mit besonderen Führungsaufgaben betraut. Die cantores der capella sind für das Sprechen und das Singen in den Gottesdiensten zuständig. Sie haben die Messe vorzutragen und Vesper und Matutin zu singen:

J. B. Gattico, Aufzeichnung [über d. Aufgaben d. Beamten d. päpstlichen Palastes] (Pisa 4. 7. 1409), Cap. XVIII *Capella*: Item Summus Pontifex consuevit habere in sua Capella Cantores, et inter eos esse unus, qui vocatur Magister Capellae, ad cujus officium pertinet omnes alios dirigere, et gubernare, quatenus ad servitium dicte Capellae pertinet; qui in singulis diebus praesente, vel absente Domino nostro debent in Capella ad hoc ordinata missam alta voce dicere, et Vesperas cantare, ac etiam matutinas, si, et quando pro solemnitate festi Dominus noster duxerit eis mandantum. Item dictus Magister Capellae, si ad hoc idoneus fuerit, debet in prandio coram Domino nostro Bibliam legere, et benedicere, ac gratias intonare... (zit. nach Günther, *Zur Biographie...*, loc. cit., 181, Anm. 58).

In dem als Handbuch für die Organisation und Praxis der Chapel Royal verfaßten *Liber regie capelle* (1449) wird die typische Zusammensetzung einer capella geschildert: ein decanus, 30 ausgewählte cantores, von denen die Hälfte Geistliche sind, ein Priester für die missa beatae virginis und die Lesung des Evangeliums, ein Kleriker, der gemeinsam mit zehn in Gesang und Lesung erfahrenen Knaben die Epistel liest, ein Gesangslehrer für die zehn Knaben, ein Geistlicher mit Zuständigkeit für die Bücher, Geräte und Gewänder der capella, drei Diener, ein Lehrer der Grammatik für den Unterricht der Knaben, insgesamt also 49 Personen:

Cap. III *Numerus capelle*: In predicta autem Capella continue Deo ac Regi deseruiunt unus decanus et triginta cantores electi, quorum media pars solent esse sacerdotes. Vnus etiam sacerdos pro missa beate uirginis et ad legendum euangelium, et alius clericus ad legendum epistolam, necnon decem pueri cantu et lectura instructi. Vnus etiam magister cantus ad docendum et instruendum debite in cantu plano et organico pueros antedictos. Preterea in uestiario pro custodia iocalium, librorum, uestimentorum et aliorum ornamentorum ad Capellam pertinencium, sunt unus clericus uocatus Serieannt, unus ualectus et duo alii inferiores, qui uocantur garciones. Est etiam unus magister grammatice ad docendum pueros nobiles nutritos in curia Regis et pueros Capelle cum senuerint, scienciam grammatice, sic quod ad Capellam in toto pertinent quadraginta nouem persone (ed. Ullmann, London 1961, 56 f.).

In der päpstlichen Kapelle umfaßt der Ausdruck capella wohl seit dem frühen 15. Jh. explizit neben den Sängern auch das Amt des magister organorum, spätestens seit dem ausgehenden 15. Jh. auch andere Instrumentalisten, freilich weiterhin außerdem Nicht-Musiker wie etwa den magister grammaticae oder auch Kleriker:

[Dokument] (8. 7. 1405): Benedictus XIII recepit in capellanum sue capelle dominum Raymundum Arnulphi, presbyterum Lemovicensis diocesis, magistrum organorum (zit. nach Tomasello 1983, 176, Anm. 117);
Innozenz VIII., Bulle (20. 7. 1492): Etsi Romanus Pontifex, ad quem pertinet distributio gratiarum cunctis fidelibus in illarum distributione liberalem se exhibeat, illos tamen amplioribus gratiis ipsorum prosequi convenit, qui praeter grata familiaritatis obsequia, quae sibi impendunt in Apostol. Capella sonoris vocibus et dulcibus organis Altissimo divinas laudes continue persolvunt, ut eo ferventius attentiusque laudibus eidem insistant... (zit. nach Haberl 1887, 245);

Julius II., Bulle [Gründungsurkunde d. Capella Giulia] (19. 2. 1512): Ipsi autem Capellae..., ut divinae laudes honestius et suavius celebrentur, providere volentes..., ut de cetero perpetuis futuris temporibus in dicta Capella sub invocatione Nativitatis Beatae Mariae, qua Julia nuncupatur, et in qua corpus nostrum, nobis vita functis, sepeliri volumus, duodecim sint Cantores et totidem scholares ac duo Magistri, unus musicae et alter grammaticae, ut ex huiusmodi Cantorum Collegio, Capellae nostri Palatii, ad quam consueverunt Cantores et Galliarum, et Hispaniarum partibus accersiri, cum nulli fere in Urbe ad id apti educentur, cum opus fuerit, subveniri possit, qui inibi singulis diebus horas Canonicas decantare teneantur, auctoritate apostolica tenore praesentium statuimus et ordinamus (ibid., 250);

Paul III., Statuten (17. 11. 1545): ...Receptionem Cantorum Cappellanorum, et Clericorum in eadem Cappella... (ibid., 271, Anm. 1).

Die eingedeutschte Form Capelle ist seit um 1500 als Benennung für die Vereinigung der Sänger bei Hof belegt, wie dies etwa die Bestallungsurkunde für den Sänger J. Meyer von Vilseck (1503) dokumentiert, die zugleich deutlich macht, daß dem mit Capelle bezeichneten Ensemble die kontrapunktische, artifizielle Musik zugeordnet wurde:

Wir Phillips etc Bekennen etc das wir vnnsern lieben getrewen Johannes meir von Vilseck Zu vnnserm singer vffgenomen habenn vnnd thun das wissenntlich in craft dis Briefs also das er vnns Inn vnnser capellen Zuhoff vnnd sunst wie er des yder Zeit von vnnsern wegen Bescheiden wirdet, Zu ampten vesper salue vnnd anndern geZeiten flissig singen soll vnnd thun wes Ime in dem geburt. Er soll sich auch mit sinem singen vleissen gerecht vnnd wol Zu singen auch wes er nit verstund es wer mit contrapunct oder anndern, das zu lernenn auch allen tag oder zum minsten so die notturft erfordtert mit vnnserm senngermeister anndern gesellen vnnd Knabenn helffen vbersingen auch Zu Zeiten die stim Ime geburt Zu singen allein vbersehenn damit er des gewis vnnd confusiones vermiten Blybenn, darzu soll genannter Johannes sich mit siner Kleidung handl vnnd wanndel Zu Kirchen, Zu Hoff vnnd stras Zuchtiglich Zimlich vnnd getruelich halten als sinem stat vnnd wesen wol anstet vnnd lichtfertigkeit vnnd vnZucht vnnd geZennck, Inn all weg vermiden auch der ordnung hie vor Inn vnnser capeln vffgericht halten getrulich vnnd vnngeuerlich (zit. nach Pietzsch 1963, 30).

In einem Dokument, das 1539 den Tenoristen J. Clarbeckh als Mitglied der Hofkapelle des kurpfälzischen Hofs in Heidelberg nennt, wird „hoff Capellen" synonym mit dem Sängerensemble („Sengerey") verwendet:

Wir Ludwig &c Bekennen &c Als hans Clarbeck Tenorist uns etlich Jare lang in vnser Sengerey vnd hoff Capellen gedient vnd sein herberg vnd anweßen bey vnserm alten Sengermeister Michel gassen gehapt... (ibid., 82).

(2) Ausgehend von den Entwicklungen im Italien des 16. Jh. fungiert das (nunmehr offenbar direkt aus dem Italienischen entlehnte) Begriffswort cap(p)ella als Bezeichnung für ein PROFESSIONELLES ENSEMBLE von Sängern und Instrumentalmusikern, das aus Repräsentationszwecken einem Hof oder einer Kirche angehört. Die Konnotation von Kapelle und Souverän bleibt dabei, insbesondere für die deutsche Wortform Kapelle bzw. Capelle, bis ins 19. Jh. bestehen. Dabei kommen der „Kapelle" nicht nur Repräsentationsaufgaben zu. Vielfach dient sie auch zur privaten Unterhaltung des Fürsten. Eine Begriffserläuterung ohne Bezug auf den Fürstenhof gibt im Deutschen erstmals 1837 Schilling. In den Begriffsbestimmungen wird meist auch auf die architekturgeschichtliche Bedeutung des Ausdrucks rekurriert:

G. Torriano, *Vocabolario ital. & inglese* (London 1659): *Capella*, a chappell, or little Church, an Oratory... also a meeting of musicians in consort (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, Art. *capella*, 52 a);

WaltherL (Lpz. 1732): *Capella*... bedeutet 1. in grosser Herren Hof-Kirchen den Ort, wo musiciret wird. 2. das gantze *Corpus* der daselbst musicirenden, davon die *membra Capelli*sten heissen... (139 b);

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Chapelle*: Ce mot signifie plusieurs choses: 1. Le lieu de l'église où l'on exécute la musique; 2. Le corps même des musiciens qui exécutent cette musique ; et, par extension, tous les musiciens qui sont gagés par un souverain, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises: c'est aussi de là que vient le terme de *Maître de chapelle* (I, 102);

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cappella*: Questa parola significa originariamente una gran stanza, o picciolo locale, ove radunasi una numerosa famiglia, oppure una picciola comune per assistere al culto divino. In generale s'intende il luogo di chiesa ove s'eseguisce la musica, come anche lo stesso Corpo di musici i quali l'eseguiscono: e per estensione, tutti i musici impiegati presso un Sovrano, abbenchè non eseguiscano mai musica in chiesa (I, 141 f.);

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Capelle (Capella)*: ...nennt man, in uneigentlicher Bedeutung des Wortes, einen Tonkünstlerverein bei einem Fürsten, an dessen Spitze der C a p e l l m e i s t e r... steht (I, 44);

BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Kapelle*: Die Gesellschaft der an einem Hofe die Musik, besonders die der Kirche, ausübenden Tonkünstler, deren Vorsteher der K a p e l l m e i s t e r (K a p e l l d i r e k t o r...) heißt, mit welchem Worte man jedoch öfters jeden Musikdirektor bezeichnet (155);

C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Kapelle* bildet die von einem Fürsten zu seinem Privatvergnügen angestellte Gesellschaft von Tonkünstlern jeder Gattung. Sonst hielt jeder bedeutende Hof seine Kapelle (91);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837), Art. *Kapelle*: ...so kommt es, daß man jetzt unter Kapelle im Allgemeinen... einen jeden in sich abgeschlossenen Tonkünstlerverein... versteht... (48);

GroveD I (London 1879), Art. *Chapelle*: ...originally the musicians of a chapel, and now extended to mean the choir or the orchestra, or both, of a church or chapel or other musical establishment, sacred or secular. The maître de chapelle is the director of the music. In German the word Kapelle or Capelle is used more exclusively for the private orchestra of a prince or other great personage, and the Kapell-meister is the conductor or director (338 b f.).

(a) Mit cap(p)ella ist – bisweilen bis ins 18. Jh. – zunächst weiterhin vorrangig die AUFFÜHRUNG VON (VOKALER) KIRCHENMUSIK durch Sänger wie Organisten verbunden.
Unter Hinweis auf die doppelte Bedeutung des Worts – zum einen im architektonischen Sinn als Kirchengebäude, zum anderen im musikbezogenen Sinn als Gruppe von Musikern – verknüpft noch Sulzer den Ausdruck Capelle explizit mit Kirchenmusik:

Vocabolario degli accademici della Crusca (Venedig 1612), Art. *Cappella*: moltitudine di musici, deputati a cantare in vna chiesa, il capo de' quali si chiama Maestro di cappella (155 a);
[J. Chr. Pepusch], *A Short Explication of Foreign Words as are made Use of in Music Books* (London 1724): *Capella* signifies a Church or Chapel, but more properly the Musick or Musicians belonging thereunto... (19 f.);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Capelle. (Musik.)*: Aus der eigentlichen [sc. architekturgeschichtlichen]... Bedeutung dieses Worts, ist die uneigentliche [sc. musikgeschichtliche] entstanden, nach welcher man die Gesellschaften der Tonkünstler, die von Grossen gehalten werden, um in ihren Capellen die Kirchenmusik zu machen, Capellen nennt (193 a).

(b) Kennzeichnend für die stets in einen Zusammenhang zur geistlichen Vokalmusik gestellte und insbesondere mit G. Pierluigi da Palestrina in Verbindung gebrachte Begriffsgeschichte von A CAPPELLA BZW. ALLA CAPPELLA UND DA CAPPELLA ist eine Vielfalt keineswegs immer kompatibler Definitionen.

(α) Als STILBEGRIFF etablierte sich a cap(p)ella bzw. da cap(p)ella, wie es im 17. Jh. zumeist hieß, vorrangig im Diskurs um musica antica und musica moderna und wurde zu einer Art Gegenbegriff zum konzertierenden Stil bzw. zur seconda pratica. So kennzeichnet beispielsweise in Musikdrucken des Seicento die Angabe „da Capella" die kontrapunktische Setzart des stile antico:

Cl. Monteverdi, *Missa da Capella a sei voci* (Venedig 1610); ders., *Magnificat a quatro voci in genere da Capella* (Venedig 1641).

Auch bei anderen Autoren des 17. bis 19. Jh. bestimmte das Denken in Stilgegensätzen die Verwendung und den Begriffsinhalt von (d)a cappella. Dabei wurde a cappella in der Regel direkt von der päpstlichen Kapelle abgeleitet und mit der Musik Palestrinas gleichgesetzt. So konnte die Wendung alla Palestrina zu einem Synonym für a capella werden. Orientiert am Vorbild des päpstlichen Sängerkollegiums setzt Bernhard „Stylus a Capella", „Stylus antiquus", „Stylus Ecclesiasticus" und „Contrapunctus gravis" gleich:

M. Scacchi, *Breve discorso sopra la musica moderna* (Warschau 1649): Dichiarandomi, che di tutto quello, ho detto in queste carte, m'intendo di distinguere ogni cosa, quando farà il bisogno: protestandomi però, che non intendo, che si debba abbandonare la Musica antica, per abbrac[c]iare solamente la nuova; ma che restino in piedi, et agumentate ambe due, cioè l'antica per Messe, Hinni, et altre simili Cantilene da Cappella; la moderna per concerti, et per il metro volgare, et altre simili Cantilene... (zit. nach: *Polemics on the ‚musica moderna'*, hg. von T. Carter u. Z. M. Szweykowski, Krakau 1993, 66);
Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (hs. um 1660): *Contrapunctus gravis* ist, welcher aus nicht allzugeschwinden Noten, wenig Arten des Gebrauchs der *Dissonantzen* besteht, und nicht so sehr den *Text* als die *Harmonie* in Acht nimmt, und weil dieses *Genus* allein den Alten bekandt gewesen, als wird er *Stylus antiquus* genennet, auch wohl *a Capella, Ecclesiasticus*, weil er sich dahin mehr als an andere Orte schicket, und weil solchen der Pabst allein in seiner Kirchen und Capelle beliebet (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel [2]1963, 42);
J. E. Galliard, Anmerkung zur Übers. von Fr. Raguenet, *Comparison between French and Ital. Musick and Opera's* (Paris 1709): Among the ancient Composers of Church Musick, besides *Carissimi*, we may add, *Oratio Benevoli*, and *Francisco Foggia*, and one more ancient than either, *Palestrina*, who was the Inventor of a Style in Musick, call'd from his own Name, *alla Palestrina*, or rather, *à Capella*, being the only Style suffer'd to be perform'd in the Pope's Chappel, a Style which none but *Palestrina* cou'd Invent, so none but Foggia has been ever able to Copy after him. These Compositions consist of four or five Parts (31, Anm. 20);
LichtenthalD, loc. cit., Art. *Alla Palestrina (stile)*: Lo stile alla Palestrina, detto anche da alcuni *riservato*, perchè contiene molte regole, cautele e proibizioni, è unicamente destinato al servigio di cappella senz'Organo, e dovrebbe dirsi propriamente *stile a cappella*, che alcuni confondono collo stile d'altra musica a Organo pieno, in cui cantano sempre tutte le voci in armonia (I, 30).

Nicht nur der Canto fermo wird dabei als ein Kennzeichen des stile a cappella angesehen, sondern – ganz im Gegensatz dazu – auch eine Aufführung, die „nicht c h o r a l m ä ß i g", sondern „lebhafter" ist:

A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica* (Rom 1774): Le composizioni, che si chiamano di Canto fermo, o con più proprietà *di stile a cappella* sono fatte per cantarsi da più voci con buona armonìa; ma senza strumenti... (252);
HäuserL, loc. cit., Art. *Alla Capella*: (im Capellstyle, auf Capellart) welche Benennung von den aus den Choralgesängen entlehnten Subjecten herrührt, wovon zwar die Noten-Figuren ihrer Größe nach eben dieselben sind, gleichwohl nicht c h o r a l m ä ß i g, d.h. wie sie die Gemeinde in der Kirche singt, sondern lebhafter, so wie es in den Capellen gewöhnlich ist, aufgeführt werden sollen (I, 11).

(β) Als BESETZUNGSBEGRIFF verstanden, diente a capella vielfach zur Kennzeichnung einer reinen Vokalmusik ohne Instrumentalbegleitung. In anderen Beschreibungen ist die zu den Singstimmen parallelgeführte instrumentale colla-parte-Begleitung

zugelassen. Bisweilen wird auch die chorische Besetzung der Singstimmen betont.

Den Ausdruck a cappella verwendet A. Agazzari zwar (noch) nicht, aber er verknüpft – wohl als einer der ersten – cappella im Blick auf die liturgische Musik und insbesondere das Credo der Messe mit chorisch besetzter Vokalmusik ohne Orgelbegleitung:

La musica ecclesiastica (Siena 1638): E però il Musico, che ha da sottoporre l'armonia all'oratione, deve far distintione dall'Hinni, Mottetti, e Salmi, che sono rime, e canzone spirituali, dalla Messa, e Credo tutto pieno di misterii, qual deve cantarsi devoto, distinto, e senza confusione, lontano da arie mondane, e dallo strepito, e... ribattimento di tante fughe, che lo confondono, e tolgono il senso, e offuscano i misterii; non essendo la Chiesa teatro di far mostra del lor sapere, ma le Scuole, et Accademie, per la qual cosa la Sacra Congregatione de' Riti, provedendo a tali abusi ha ordinato, che il Credo nella Messa si canti tutto in Coro con le voci, e senza Organo, et a questo esempio quando si canta da Musici in Cappella, doverebbe cantarsi in stile devoto, puro, e distinto... (zit. nach *Polemics on the ‚Musica moderna'*, loc. cit., 26).

Wohl erstmals J. J. Fux verbindet a cappella explizit mit der Forderung nach einer rein vokalen Besetzung, auch wenn er zuläßt, daß Vokalstimmen und Instrumente dabei gemeinsam im Unisono musizieren:

Gradus ad parnassum (Wien 1725), *De Stylo à Cappella*: Duplex itaque methodus hujus Styli à Capella hac ætate nostrâ viget: absque Organo, & aliis instrumentis, vocibus duntaxat: & cum Organo, aliisque instrumentis (243);
Et primis, & secundis Fidibus in hoc stylo à Capella cum Cantu in Unisono incedendum esse affirmo (272).

Seit dem 19. Jh. wird a bzw. alla cappella vielfach ausschließlich mit dem Gesangsstil der Cappella Sistina identifiziert. Spohr berichtet, daß er, inspiriert von der Musik der Sixtinischen Kapelle, wie sie für A. Fr. J. Thibaut allein den Kirchenstil repräsentierte, sich an ebensolcher vielstimmiger Kirchenmusik alla cappella versucht und eine zehnstimmige Messe komponiert habe. Und Mendelssohn Bartholdy war offenbar bestrebt, der Kompositionsart „a capella" Werke mit Orchester zur Seite zu stellen:

Fanny Mendelssohn, Brief an R. Dirichlet (26. 12. 1843): Unterdess ist die Probe im Dom schon vorüber, der Psalm ist sehr schön, fängt *a capella* mit einem tüchtigen Solo-Bierbass an, dann kommen nach und nach die Instrumente dazu, wie sie genannt werden, Harfe, Posaune, Trompete, dann bei dem Brausen des Meeres das ganze Orchester, das prächtig rauscht... Für den Domchor hat Felix [Mendelssohn Bartholdy] den zweiten Psalm achtstimmig *a capella* komponirt; sehr schön, sehr gregorianisch und sixtinisch. Ich bin neugierig, was die Leute dazu sagen werden, wenn sie überhaupt hinhören. Felix möchte lieber mit Orchester komponiren und hat einstweilen soviel durchgesetzt, dass nach den capella-Chören Chöre von Händel gesungen werden, sowie er in die Abonnements-Konzerte von Anfang an Solostücke introducirt hat, in Erwartung des Gesanges, den er mit der Zeit einzuschwärzen hofft (zit. nach: S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn. 1729–1847. Nach Briefen u. Tagebüchern*, Bd. II, Bln [9]1898, 275);
L. Spohr, *Lebenserinnerungen* (1847), Abschn. *Wieder in Deutschland... 1820–1821*: Thibaut leitete einen von ihm gestifteten Gesangverein, ließ ihn aber mit Ausschluß aller neuern Kirchenmusik nur altitalienische singen... Ich kannte bis dahin von dieser Musik weiter nichts, als was ich in der Sixtinischen Kapelle zu Rom gehört hatte, und war daher dem Herrn Hofrat sehr dankbar, daß er mir gestattete, den Übungen seines Vereines beizuwohnen, wodurch ich mehrere dieser alten Werke, die vom Verein recht sorgfältig eingeübt waren, genau kennen lernte. Die Ansicht Thibauts, daß diese Musik allein den Kirchenstil repräsentiere und alles übertreffe, was seit der Zeit geschrieben ist, kann ich zwar nicht teilen...; doch machte der einfach-grandiose Stil jener Werke damals einen großen Eindruck auf mich... Es kam mir dabei die Lust an, mich auch einmal in einer vielstimmigen Kirchenmusik alla cappella zu versuchen, und ich führte dies im folgenden Sommer in Gandersheim durch die Komposition der zehnstimmigen Messe, Op. 54, aus (ed. Göthel, Tutzing 1968, II, 96).

Zahlreiche Autoren dagegen erläutern (d)a capella als Besetzung mit Singstimmen und Instrumenten im Einklang (unisono):

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Capella*: Ainsi ces mots *da Capella*, par la *Chapelle*, marquent, qu'il faut que toutes les Voix & les Instrumens de chaque Partie chantent ensemble la même chose pour faire plus de bruit, même dans les entrées des Fugues. C'est ce que nous apellons *Gros Chœur* ou *Grand Chœur*. Ce qui se chante *da Capella*, est ordinairement sous le signe ¢, & marqué *Alla breve* (11);
WaltherL, loc. cit.: *A capella* (*ital.*) heisset: wenn *Vocal-* und *Instrumental*-Stimmen sich mit einander zugleich, und zwar dergestalt hören lassen, daß diese eben dasjenige, was jene haben, *executi*ren (4 b);
KochL (Lpz. 1802), Art. *A capella*: Mit diesem Ausdrucke wird hauptsächlich in der Kirchenmusik angezeigt, daß die Instrumente mit den Singstimmen in dem Einklange fortgehen sollen. Ursprünglich bedeutet es eine solche Art der Ausführung der Tonstücke, bey welcher die Stimmen vielfach besetzt werden (48);
LichtenthalD, loc. cit., Art. *A cappella*: Questo termine, in uso nella musica di chiesa, significa che gli strumenti procedono all'Unisono o all'Ottava colle Parti cantanti, come p. e. nella Fuga. Il così detto *Tempo a cappella* è contrassegnato con un 2, o con un C tagliato verticalmente... Si dice anche *stile a cappella*, intendendosi uno stile grave e posato, senz'istrumenti, anticamente per lo più appoggiato e formato sopra il canto-fermo... (I, 5);
HäuserL (Meissen [2]1833), Art. *Alla Capella*: Dieser Ausdruck [sc. *Alla Capella*], wie auch *a Capella* bedeutet 1) ohne Instrumentalmusik, z. B. so wie die päpstlichen Sänger in der Capelle singen, und 2) so viel als *unisono* (I, 16 f.).

J. D. Andersch unterscheidet zwischen a capella und alla capella. A capella ordnet er der Kirchenmusik zu und versteht darunter eine Führung der Instrumente mit den Singstimmen im Einklang, während er alla capella singulär als eine solistische Besetzung der Stimmen erklärt:

AnderschW (Bln 1829), Art. *A capella*: In der Kirchenmusik deutet es den Fortgang der Instrumente mit den Singestimmen im Einklange an (5);
Art. *Alla capella*: Ursprünglich verstand man darunter, dass ein Tonstück mit einfachen Stimmen besetzt auszuführen ist (12).

(γ) Walther bringt – im Anschluß an Brossard – alla capella emphatisch mit der „allerschönsten" Art der „Kirchen-Music" in Verbindung und sieht diese am vollkommensten im Allabreve-Takt verwirklicht. Capella wird dadurch zu einer geläufigen ZEITMASS-BEZEICHNUNG:

BrossardD, loc. cit., Art. *Capella*: zit. oben, II. (2)(b)(β);
WaltherL, loc. cit., Art. *Alla Capella*: ...auf Kirchen- oder Capell-Art. Wird beym *Allabreve* gebraucht, weil diese *Compositions*-Art die allerschönste in Kirchen-Music ist, und vor diesem allein daselbst gebraucht worden (27 a);
Art. *Capella*: Diesem nach findet man, daß gute und gewiegte Meister nur gantze, halbe, und viertel Tact Noten im *allabreve*-Tact brauchen, aber in solchen grosse Kunst und Geschicklichkeit auf allerhand Art anbringen; welcher ernsthaffte *stylus* so dann eigentlich *à* oder *da Capella* (ital.) *par la Chapelle* (gall.) heisset (139 b);
J. G. L. Wilcke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786), Art. *Alla Capella*: ...auf Capell- oder Kirchenmusik-Art, und im Allabrevtacte (8);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I (Stuttgart 1835): *A capella*, oder *a la capella*, nach Art des Kirchenstyls, so viel als *alla breve*..., weil im Kirchenstyle häufig diese Tempobezeichnung vorkommt (33);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839): *A capella* (*alla capella*, Musik, ital.), wenn die Instrumente mit den Singstimmen im Einklange oder in der Octave fortgehen, wie z.B. in der Fuge, wird es als Taktbezeichnung gleichbedeutend mit *alla breve* genommen... (I, 9).

Für den italienischen Sprachbereich ist insbesondere in der Lexikographie auch die Prägung tempo a cap(p)ella verbreitet, die synonym zu tempo alla breve verwendet wird:

EscudierD (Paris [1844] ⁵1872), Art. *A capella – de chapelle*: Ce terme, en usage dans la musique d'église, signifie que les instruments marchent à l'unisson ou à l'octave avec les parties chantantes, comme dans la fugue. Ce qu'on appelle *tempo a capella* est indiqué par un 2 ou par un C barré (9);
Nuovo dizionario Ricordi della musica e dei musicisti, hg. von R. Allorto (Mailand 1976), Art. *A cappella*: Tempo A cappella si chiama anche il tempo *alla breve*: misura di 2/2 indicata col C tagliato ¢ (4 b).

(δ) Im gegenwärtigen Sprachgebrauch bezeichnet a cappella in der Regel in einem weniger spezifischen Sinn GEISTLICHE ODER WELTLICHE VOKALMUSIK OHNE INSTRUMENTALE BEGLEITUNG, eine Begriffsverwendung, wie sie im DommerL bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jh. präsent ist. Bisweilen wird freilich auch heute noch damit der spezifische Palestrinastil angesprochen und a cappella auf die geistliche polyphone Musik eingeschränkt:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *A cappella, alla cappella*: Gegenwärtig bedient man sich des Ausdruckes *a* oder *alla cappella*, ohne seiner Beziehung auf die gebundene Schreibart und den strengen Kirchenstil immer zu gedenken, schlechthin zur Benennung eines jeden beliebigen, nur von Sängern (ohne Instrumente) ausgeführten Satzes, gleichviel ob kirchlich oder weltlich, strenge oder frei gearbeitet (9);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *A cappella*: Today it is used for all unaccompanied choral music, whether sacred or secular... Often the term *a cappella* has the connotation of a specific style, namely that of Palestrina (3 b);
Enciclopedia Garzanti della musica (Mailand 1974), Art. *a cappella*: locuzione che designa le composizioni polifoniche sacre prive di accompagnamento strumentale, eseguite in origine nelle cappelle delle chiese (2 b);
Nuovo dizionario Ricordi della musica e dei musicisti, loc. cit.: Modernamente il termine è usato per qualsiasi musica scritta per sole voci (4 b);
W. Ziegenrücker u. P. Wicke, *Sachlexikon Popularmusik* (München u. Mainz 1987), Art. *a cappella*: mehrstimmiger Gesang (Chor oder solistisch) ohne Instrumentalbegleitung (10 a);
Janz 1994: Im heutigen Sprachgebrauch wird der Ausdruck meist als Bezeichnung für die chorische Besetzung eines mehrstimmigen Vokalstücks ohne instrumentale Begleitung verwendet (24).

(c) In besonderen Fällen fassen seit dem ausgehenden 16. Jh. italienische wie auch von der italienischen Musiktradition beeinflußte deutsche Komponisten und Theoretiker die Etikettierung capella als aufführungspraktische Vorschrift auf, die vokale, instrumentale oder vokal-instrumentale VERSTÄRKUNG DURCH EINEN – OFTMALS FAKULTATIVEN – RIPIENO-CHOR anzeigt.
So findet sich capella im Sinne einer verstärkenden Besetzung im *Magnificat* von G. Gabrielis *Sacrae Symphoniae* (1597). Hier sind die Stimmen des mittleren der drei vierstimmigen Ensembles mit der Kennzeichnung capella versehen. (*Opera omnia* II, CMM 12/II, Rom 1959, 177 ff.). Derselbe Aufführungshinweis wird auch im generalbaßbegleiteten *Magnificat* der *Sacrae Symphoniae* (1615) gegeben, hier wiederum für das in der Mitte liegende vierstimmige Ensemble und zwar jetzt jeweils für Mezzosopran, Alt und Tenor (loc. cit. IV, CMM 12/IV, Rom 1965, 133 ff.). Als „nervo e fondamento della buona Musica" kennzeichnet auch L. Grossi da Viadana in der Vorrede zu seinen *Salmi a quattro chori* (Venedig 1612) den zweiten vierstimmigen Chor, die „Capella"; er hebt dabei die fundamentale, geradezu körperliche Rolle dieses am besten mit Sängern und Instrumentalisten besetzten Ensembles für die erklingende Musik hervor:

Modo di concertare i detti salmi a quattro chori: Il Secondo Choro à Quattro, sarà la Capella, ove consiste tutto il nervo e fondamento della buona Musica. In questo Choro,

non ci vogliono manco di sedeci Cantori, e mancando di tal numero, sarà sempre debil Capella; ma quando saranno venti, è trenta e di Voci e di Stromenti, sara buon corpo di Musica, e farà ottima riuscita (ed. Wielakker, Madison 1998, 2 a).

In G. B. Biondis *Il quarto libro delli concerti a una, due, tre, & à quattro voci* op. 14 (Venedig 1611) kennzeichnet capella in der dem fünfstimmigen *Cantate Domino* zugefügten Überschrift „Il Tenore solo nell'Organo, l'altre voci in Capella" den klangverstärkend hinzugefügten vierstimmigen Chor.
Zu Beginn des 17. Jh. ist die Bedeutung von capella nicht eindeutig festgelegt. So zählt M. Praetorius in seinem *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619) unterschiedliche Verwendungszusammenhänge auf, die im Zusammenhang mit der damaligen Prachtentfaltung in der katholischen Kirchenmusik zu sehen sind, denn statt nur eines einzelnen Chores stand nun ein Ensemble von Chören, Einzelsängern und Instrumentalgruppen zur Verfügung, die durchaus zusammen, aber an verschiedenen Stellen des zumeist weitläufigen Kirchenraumes musizierten. Einer der Chöre wird „Chorus pro Capella" genannt. Er hat für „*Ornamentum*, Pracht vnd Prangen" zu sorgen und wie „das volle Werck" der Orgel mit einzustimmen, wenn alle Chöre zusammenkommen:

Das Wort *Capella* wird vff dreyerley Art gerichtet befunden. Dann 1. ...wenn in den Kayserlichen, Oesterreichischen vnd andern Catholischen weitläufftigen Capellen oder *Music*, etliche vnterschiedene Chor mit allerley *Instrumenten* vnd MenschenStimmen angestellet werden, daß alsdenn noch ein absonderlicher *Chorus* aus diesen allen heraus gezogen, vnd *Chorus pro Capella* genennet worden, darumb daß der gantze *Chorus Vocalis*, oder die gantze Capella denselben im Chor, vnd von den andern Choren gantz abgesondert, *musiciret*, vnd gleichsam als vff einer Orgel das volle Werck, mit einstimmet. Welches dann ein trefflich *Ornamentum*, Pracht vnd Prangen in solcher *Music* von sich gibt: Dieweil dieser *Chorus* fast meistentheils zugleich mit einfället, wenn die andern Chor alle zusammen kommen (133 [recte 113]);
2. In denselben aber, so wol auch in seinen [sc. G. Gabrieli] ersten Anno 1597. *publicirten Cantionibus sacris* befindet sich, daß das Wort *Capella*, jhme so viel heisset vnd bedeutet, als wenn ich setze, *Chorus Vocalis, Chorus Vocum*; das ist, der *Chorus*, welcher mit *Cantoribus* vnd MenschenStimmen muß besetzet werden; als wenn in einem *Concert* der eine Chor mit *Cornetten*, der ander mit Geigen, der dritte mit Posaunen, Fagotten, Flöitten vnd dergleichen *Instrumenten*... So ist meistentheils noch ein Chor darbey, do alle vier Stimmen mit *Cantoribus* besetzt werden: Denselben nun nennet *I. Gabriel Capellam*. Vnd kan ein solcher Chor oder *Capella*, weil sie mit vnter die *Principal*Chor gehöret, durchaus nit aussen gelassen, auch alsobald an den *Clavibus Signatis* erkant... werden (134 [recte 114]).

Im Anschluß an Praetorius hat sich capella, womöglich als eine Art Bezeichnungsfragment von „chorus pro capella", auch für die fakultativen Ripieno-Chöre eingebürgert (vgl. A. Forchert, *Das Spätwerk d. Michael Praetorius. Ital. u. dtsch. Stilbegegnung*, Bln 1959, 104 f.). Schütz, in Venedig ausgebildet, benutzt capella als Besetzungsterminus, der offensichtlich insbesondere in der venezianischen Tradition ausgewiesen ist, und erläutert, daß im Unterschied zu den „Cori Fauoriti" die „Capellen zum starcken Gethön, vnnd zur Pracht eingeführet" werden; er verweist dabei auch auf dynamische Unterschiede, denen eine „stille" bzw. „starcke" Registrierung des Basso continuo zu entsprechen habe. Schütz verbindet die Bezeichnung zudem mit der Aufführungssituation und koppelt Cori Favoriti und Capella an eine besondere Positionierung im Kirchenraum, die er als „creuzweiß" bezeichnet. Gengenbach benennt als zwei gleichsam kontrastierende Pole die Cori Favoriti und die Cori Ripieni (Capella). Die gesonderte Plazierung der Concertisten gilt auch noch etwa hundert Jahre später für Fuhrmann als zentrale Bestimmung von capella. Walther führt für die aus den konzertierenden Stimmen genommene capella außerdem die Bezeichnung Chorus ascititius ein und bezeichnet damit den zusätzlich herangezogenen Chor:

H. Schütz, *Psalmen Davids* (1619), *Vorrede* aus d. Continuo-Stimmbuch: 1. Müssen die *Cori Fauoriti* von den *Capellen* wol vnterschieden werden. *Cori Fauoriti* werden von mir die jenigen Chor vnd Stimmen genennet, welche der Capellmeister am meisten *fauorisiren*, vnd auffs beste vnd lieblichste anstellen soll, da hingegen die *Capellen* zum starcken Gethön, vnnd zur Pracht eingeführet werden. Derotwegen dann der Organist diese *terminos*, wie sie im *Basso continouo* zu finden, in acht nemen, vnd die Orgel mit guter *discretion*, bald still, bald starck registeriren wolle. 2. In *disposition* vnd Anordnung der *Capellen* so zwey Chöricht, kan man in acht nemen, daß die Chor creutzweiß gestellet werden, vnd dass *Capella* 1. dem andern *Coro Fauorito*, vnd hingegen *Capella* 2. dem ersten, etc. am nechsten sey, so werden die *Capellen* den gewünschten *effect* erreichen (Neue Ausg. sämtlicher Werke XXIII, Kassel 1971, XVIII);
N. Gengenbach, *Musica nova* (Lpz. 1626): *Capella* Ist ein sonderlicher Chor mit vier oder mehr Stimmen, so von den andern Choren, welche *Favoriti* genennet werden, abgesondert sind, vnd in etlichen Clausulen gleich wie die *Ripieni*, zur Pracht, vnd Besterckung der *Music*, mit einfallen.
Nota: Diese Capellen oder Chori können, in mangelung der Personen, gar außgelassen werden (144);
M. H. Fuhrmann, *Mus. Trichter oder: Anleitung zur Singekunst* (Bln 1706): *Capella* ist, wenn in einer *Vocal-Music* ein absonderlich *Chor* in gewissen *Clausuln* zur Pracht und Stärckung der *Music* [bzw. des Ensembles] mit einfällt, [er] muß dahero an einem *a parten* Ort von den *Concertisten* abgesondert gestellt werden. Es können aber diese *Capellen* in Ermangelung der Personen wol ausgelassen werden, weil sie von dem *Concertisten* ohne dem schon mitgesungen werden (80);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg 1706): *Capella*, ein besonderer *Chor*, so zur Bestärckung mit einfället (f. O 3);
WaltherL, loc. cit.: *Capella* bedeutet... denjenigen besondern oder *grossen Chor*, welcher in einem musicalischen Stücke nur bißweilen zur Verstärckung mit

einfällt, und *Chorus ascititius* genennet werden kan, weil er aus den andern *concerti*renden Stimmen genommen, und heraus gezogen wird (139 b).

Praetorius' capella-Definitionen vermitteln das musikbezogene – und nicht das institutionengeschichtliche – Fachwort im musiktheoretischen Kontext wohl erstmals an ein deutsches Publikum. Sie werden bis ins 18. Jh. vielfach rezipiert, wobei sich insbesondere einbürgert, mit capella einen separaten Chor zu bezeichnen, der zur Verstärkung und vor allem in Schlußabschnitten (clausulae) zu klanglicher Prachtentfaltung dient. Dabei besteht dieser – so betont Albrecht – nicht unbedingt aus Singstimmen, da seine Rolle auch von Instrumenten übernommen werden kann:

Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Freiberg [8]1632): *Capella* ist ein besonderer Chor, so einem stück zur Pracht zugesellet wird... (zit. nach: H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Chr. Demantius*, Mf X, 1957, 52);
N. Zerleder, *Musica figuralis* (Bern 1658): *Capella*, ist erstlich ein besonderbahrer *Chor*, welcher zu gewisser Zeit in den *Clausulis*, zu Sterckung und Pracht der *Music*, mit einfället (73);
M. J. L. Albrecht, *Gründliche Einl. in d. Anfangslehren d. Tonkunst* (Langensalza 1761), Art. *Capella*: ist ein absonderlicher Chor, so zur Verstärkung der Musik in einem Stücke mit einfällt. Es kann solches so wohl von Singestimmen, als Instrumenten verrichtet werden (112).

Bei Gengenbach und Zerleder findet sich auch eine Übernahme von Praetorius' singulärer, unter Berufung auf Gabrielis Verwendung des Wortes in den *Symphoniae sacrae* erfolgter definitorischer Gleichsetzung von capella mit chorus vocalis:

Gengenbach, *Musica nova*, loc. cit.: Zum Andern ist *C a p e l l a* so viel als *Chorus vocalis*, das ist, der *Chorus*, welcher mit Menschenstimmen muß besetzt werden...
Nota: Diese Capella kan durchaus nicht aussen gelassen werden (144);
Zerleder, *Musica figuralis*, loc. cit.: Bey *Joh. Gabriel*, und *Joh. Leo Hasler* ist *Capella* so viel, als *Chorus Vocalis*, welcher allzeit mit Menschen-Stimmen starck soll besetzt werden (73).

(d) Mit dem Aufstieg der Instrumentalmusik seit dem frühen 17. Jh. setzt sich cappella als Bezeichnung für einen AUS SÄNGERN UND INSTRUMENTALISTEN BESTEHENDEN KLANGKÖRPER durch.
So verstehen etwa Schütz und auch noch fast 150 Jahre später Kürzinger unter capella ein instrumental-vokales Mischensemble. Diesem Verständnis schließt sich auch Janowka an, der allerdings wie Praetorius die klangverstärkende Funktion der capella betont:

Schütz, *Psalmen Davids*, loc. cit.: Die *Capellen*, so mit hohen Stimmen gesetzet, seynd meistentheils auff Zincken vnd andere Instrument gerichtet, Jedoch wann man auch Sänger dabey haben kan, ist so viel desto besser... (loc. cit., XVIII);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): Capella dicitur specialis chorus humanarum, aut instrumentalium vocum ad pompam & plenitudinem, non autem ad requisitam & absolutam alicujus Musicæ necessitatem attributus (11);
I. Fr. X. Kürzinger, *Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, u. d. Violin zu spielen* (Augsburg 1763): *Capella* will so viel sagen, als ein an grosser Herren Höfen, oder in grossen Kirchen, mit Sängern und Instrumentisten besetzter Music-Chor (75 b).

Um 1800 wiesen zahlreiche europäische Höfe eigens für die Gottesdienste des Hofes erbaute Kirchen auf, die als Hofkapelle bezeichnet wurden. Für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste waren Musiker (Sänger und Instrumentalisten) angestellt, die als Gruppe ebenfalls den Namen Kapelle oder Hofkapelle trugen. Die Aufgaben der Musiker an den Höfen waren jedoch nur zum Teil kirchlicher Natur. Zumeist war das Ensemble, also die Hofkapelle, auch für die Hofkonzerte jeglicher Art, etwa für Opernaufführungen und für die Kammermusik zur Unterhaltung und zum Vergnügen des Fürsten und seiner Umgebung, zuständig. Dadurch erfuhr der Begriff Kapelle eine Säkularisierung: Die Gruppe der am Hof angestellten Musiker war fortan „die Kapelle", auch wenn dieses Ensemble bisweilen mit der Kirchenmusik nur noch wenig oder gar nichts mehr zu tun hatte. Ebenso verlor die Bindung der Kapellen an die Höfe allmählich an Bedeutung: So unterhielten die Opernhäuser der Städte eigene „Kapellen". Das einst mit capella verknüpfte Postulat erhabener Klangfülle war hingegen noch immer präsent. Ein Indiz hierfür ist die häufig bezeugte stattliche Größe der Ensembles:

Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I, loc. cit., Art. *Capelle. (Musik.)*: Man giebt so gar diesen Namen auch solchen Gesellschaften, die nur zur Schaubühne oder zur Cammermusik bestellt sind...
Zu einer guten Capelle gehören Sänger von allen Arten der Stimmen, so wol Solosänger, als andre zu Besetzung der vielstimmigen Sachen, und eine hinlängliche Anzahl guter Spieler für alle gewöhnliche Instrumente. Mithin wird eine gut besetzte Capelle aus nicht viel weniger, als hundert Personen bestehen können (193 a);
KochL, loc. cit., Art. *Kapelle*: Weil viele Regenten, die solche Gebäude [sc. Kapelle] für ihren Hof anlegten, zugleich eine Gesellschaft Sänger und Instrumentisten unterhielten, welche bey dem Gottesdienste die Musik besorgten, so ging der Name des Ortes auf die Gesellschaft der daselbst die Musik ausübenden Tonkünstler über. In der Folge wurden diese Gesellschaften der Tonkünstler zugleich theils bey den zum Vergnügen der Regenten angestellten Concerten oder Kammermusiken, theils bey den für den Hof aufzuführenden Opern gebraucht; daher kömmt es, daß man auch eine solche von einem Hofe unterhaltene Gesellschaft Tonkünstler eine Kapelle nennet, die bloß zur Ausführung der Kammer- oder Opernmusik bestimmt ist.
Zu einer vollständigen Kapelle, die entweder zur Kirchenmusik, oder zur Oper bestimmt ist, gehört, besonders im letzten Falle, eine starke Anzahl Sänger und Instrumentisten, wenn die Ripienstimmen so zahlreich

besetzt werden sollen, daß die Musik eine kräftige Wirkung thun kann; daher sind in großen Opernhäusern 70 bis 80 Personen oft kaum hinlänglich. Solche Kapellen, die an kleinern Höfen hauptsächlich nur zur Kammer- und Concertmusik gehalten werden, und mit welchen kein Singechor verbunden ist, enthalten selten mehr, als ohngefähr 30 Tonkünstler (823);
Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV, loc. cit., Art. *Kapelle*: ...so kommt es, daß man jetzt unter Kapelle... insbesondere... den zur Aufführung von Kammer- u. Opernmusik bestimmten [Tonkünstlerverein] versteht (48); vgl. oben, II. (2);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, loc. cit., Art. *Hofcapelle (Musik)*: eine zur Ausführung vollständiger Musik hinreichende Gesellschaft von Tonkünstlern, die bestimmt ist, in der Hofkirche (Capelle), in Hofconcerten, auch zuweilen im Hoftheater die Solo-, Chor- und Orchesterstimmen zu versehen (I, 362);
Mendel/ReißmannL V (Bln 1875), Art. *Kapelle*: Da in diesen kirchlichen Kapellen auch bisweilen geistliche Musiken aufgeführt wurden, so belegte man mit diesem Namen zunächst, und zwar schon sehr früh im christlichen Mittelalter, auch die Gesammtheit der dieselben ausführenden Musiker und Sänger und dann überhaupt die Musiker, welche vornehme Personen, sei es für ihren Gottesdienst, sei es für ihr Kammerconcert oder für beide Zwecke, dienstlich beschäftigten (544).

(e) Seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. fokussieren der Ausdruck capelle wie auch die davon abgeleitete Bezeichnung Capellmeister verstärkt die Interaktion der Musiker. Sie werden in eine enge Verbindung zu Begriffen wie AUFFÜHRUNG UND VORTRAG gebracht.
Mit der Benennung Capellmeister, die den „Vorsteher oder das vornehmste Glied" einer Gruppe von Musikern anzeigt (vgl. unten, II. (4)), verknüpft Sulzer hervorragende und umfassende Fertigkeiten, indem er den Ausdruck in artifiziell-musikalischem Sinne aufwertet, ihn auf „alles, was aufgeführt werden soll", bezieht und mit diesem Ausdruck sowohl die schöpferischen als auch die aufführungspraktischen und didaktisch-pädagogischen Aspekte des Musikschaffens verbindet. Koch sieht im Capellmeister einen vielseitigen Leiter der Kapelle, der eine gute Aufführung der Kunstwerke zu garantieren hat. A. Gathy betont, daß dafür ein „richtiges Zusammenspiel" und ein „guter und völlig gleichartiger Vortrag" wichtig sind, was der Capellmeister gewährleisten muß:

Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I, loc. cit., Art. *Capelle. (Musik.)*: Der Vorsteher oder das vornehmste Glied einer solchen Gesellschaft wird der *Capellmeister* genennt. Seine Verrichtung ist, alles, was aufgeführt werden soll, herbey zu schaffen, es sey, daß er die Sachen selbst componirt, oder anderswo hergenommen habe; ferner liegt ihm ob die ganze Ausführung der Musik zu dirigiren; daher er insgemein die Orgel oder das Hauptclavier dabey spielt. Also muß er, wenn er seinem Amte genüge thun soll, ein starker Componiste seyn und alle Theile der Musik dergestalt inne haben, daß er jedem einzeln Glied der Capelle, er sey Sänger oder Spieler, Vorschriften und Unterricht, zu vollkommner Aufführung des Ganzen zu geben im Stand sey... (193 a);
Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik*, loc. cit., Art. *Kapelle, Hofkapelle*: So nennet man eine zur Ausführung vollständiger Musik hinreichende Gesellschaft Tonkünstler, die ein Regent für seinen Hof zur Kirchen- Oper- oder Concertmusik unterhält...
Weil nun vor Zeiten die von den Regenten unterhaltenen Gesellschaften der Tonkünstler besonders zur Ausführung der Kirchenmusik bey dem Hofgottesdienste bestimmt waren, so wurde der Name des Ortes auf die Gesellschaft der daselbst die Musik ausübenden Tonkünstler übergetragen; und eine solche Gesellschaft eine Kapelle genannt.
Weil die gute Ausführung der Kunstwerke bey einer Hofkapelle die nemlichen Erfordernisse voraussezt, wie bey jeder andern Gesellschaft Tonkünstler, die von keinem Hofe abhängt... (197);
ibid., Art. *Kapellmeister*: zit. unten, II. (4);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Kapelle*: Sie muß gut eingespielt sein, worunter nicht allein das richtige Zusammenspielen aller Mitglieder in Ansehung des Taktes, sondern hauptsächlich ein guter und völlig gleichartiger Vortrag verstanden wird (248 a).

(f) Seit dem frühen 18. Jh. wird im Zuge der außerkirchlichen Verwendung der Begriffe capella und Kapellmeister der KUNSTCHARAKTER DER AUFGEFÜHRTEN MUSIK sukzessive in den Vordergrund gerückt. Die Lösung der Begriffsbedeutung aus den liturgischen Bindungen scheint von der italienischen Musikpraxis ausgegangen zu sein, in der nunmehr das ein Konzert oder ein mehrstimmiges Musikstück aufführende vokal-instrumentale Ensemble mit capella bezeichnet wird. Erstmals ist wohl bei S. de Brossard, der die neue italienische musikalische Terminologie einem breiteren Publikum nördlich der Alpen zu vermitteln sucht, die Lösung der Begriffsbedeutung aus funktionalem Kontext vollzogen; capella und chapelle werden hier wohl erstmalig direkt mit dem artifiziellen Aspekt von „*Musique*" bzw. „*Concert*" in Verbindung gebracht:

BrossardD, loc. cit.: CAPELLA, au plur. *Capelle*, veut dire proprement CHAPELLE. Mais les Italiens prennent ce mot pour un assemblée de Musiciens propres à chanter ou à joüer toutes les Parties d'une *Musique* ou d'un *Concert* (11); Fortsetzung zit. oben, II. (2)(b);
GrassineauD (London 1740): CAPELLA is properly indeed a chapel. But the *Italians* use the word for a company of musicians assembled together to sing, or play a concert, or piece of music of many parts. From this when we meet with *da Capella*, we must understand that all the parts are to play together, which makes what we call the grand chorus, or *tutti unisoni*; and from this they say *Maestro di Capella*, for a master of music (20);
KochL, loc. cit., Art. *Kapellmeister*: Die Stelle eines Kapellmeisters verlangt einen Mann von vorzüglichem Genie und gutem Geschmacke, der zugleich reich an Kenntnissen und gesammelten Erfahrungen alles dessen ist, was zur guten und zweckmäßigen Ausführung der Musik gehöret (826).

(3) Seit dem 17. Jh. dienen Capelle und Kapelle zunehmend zur Benennung vielfältiger Formen von INSTRUMENTALENSEMBLES.

(a) Im Zuge der aus Italien kommenden, neu aufblühenden Instrumentalmusik bezeichnet Praetorius 1619 als weitere Variante des Verständnisses von capella damit einen STREICHER- BZW. BLÄSERCHOR, den er „Capella fidicinia" nennt.
Im Gegensatz zum vorrangigen chorus vocalis kann bei Mangel an Instrumentalisten die capella fidicinia auch weggelassen werden. Praetorius beschreibt diese Formation als vierstimmigen Geigen- oder Posaunenchor zu einem (zwei- bis dreistimmigen) Sologesang über dem Generalbaß, der offenbar deutschen Hörgewohnheiten entgegenkomme. Auch in Italien gebe es eine derartige Begleitung, die dort allerdings Palchetto genannt werde:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619) III, Cap. II *Capella: Chorus pro Capella: Palchetto*: Numehr aber nennen etliche auch dieses eine *Capellam*, wenn man zu einem *Choro Vocali*, einen *Chorum Instrumentalem componiret* vnd setzet. Doselbsten wird der *Chorus Instrumentalis*, welcher *tanquam minus Principalis*, in mangelung der *Instrumentisten* gar wol aussen gelassen werden köndte, vom *Choro Vocali*, welcher *Principalis*, ...abgesondert, vnd etwa gegenüber, oder an ein höhern, oder aber niedrigern ort vnd stelle geordnet: Welchs in Italia auch *Palchetto* genennet wird, da sie bißweilen mehr als einen Chor *pro Capella*, vnd jmmer einen vber den andern stellen (135 [recte 115]);
Cap. III *Capella fidicinum, vel fidicin(i)a*: Diese *Capellam* habe ich nach meiner Wenigkeit, nicht vnnötig zu seyn, sonderlich *observiret*; Dieweil etlichen vnter vns Teutschen, so der jetzigen newen Italiänischen *Invention*, do man bißweilen nur eine *Concertat*Stimme allein, zu zeiten zwo oder drey in eine Orgel oder Regal singen lest, noch vngewohnet, diese Art nicht so gar wolgefället, in Meynung, der Gesang gehe gar zu bloß, vnd habe bey denen, so die *Music* nicht verstehen, kein sonderlich ansehen oder *gratiam*. Darumb ich dann vff dieses Mittel bedacht seyn müssen, daß man einen *Chorum* oder *Capellam* mit 4. Stimmen darzu setzte, welcher entweder mit Posaunen oder Geigen allzeit zugleich mit einstimmen köndte.
Vnd dieweil nun solche *Harmonia*, wenn sie dergestalt in der Kirchen angeordnet, die Ohren etwas mehr füllet, habe ich alsbald *applausum popularem* dadurch erlanget...
Daß ich diese *Capellam* darumb, *Fidiciniam* genennet, dieweil es besser ist, mit Besäiteten *Instrumenten*, als Geigen, Lauten, Harffen vnd allen andern, vnd sonderlich mit *Violn de Gamba*, wo man die haben kan, In mangelung aber derselben, mit *Violen de Bracio*, dieselbige *Capellam* zu bestellen...
Vnd wenn man dergestalt auff alle dieser Art *Concert*-Gesänge... eine solche *Capellam Fidiciniam componiren* vnd uffsetzen wolte: Würde man die *Auditores* bey vns in Teutschland, welche noch zur zeit in diese newe Art allerdings sich nicht zu richten wissen, damit anlocken... (136 f. [recte 116 f.]);
N. Gengenbach, *Musica nova* (Lpz. 1626): Zum Dritten ist auch *Capella* ein *Chorus Instrumentalis*, wird genennt *Capella Fidicinia*, oder *Tubicinia*, so absonderlich *componirt* ist, und etwa in der Kirchen an einem höhern oder niedrigern Ort gestellet wird. Sonst wird er auch *Palchetto* genennet (144).

(b) Nach 1850 fungiert das Begriffswort Kapelle als Bezeichnung für die MUSIKER EINES ORCHESTERS. Während A. von Dommer den Ausdruck noch als „Corporation von Musikern, und zwar in neuerer Zeit vorzugsweise von Instrumentalmusikern" deutet, benutzt Schuberth in diesem Kontext bereits das Wort Orchester (→ *Orchester* III.–V.). Th. Baker versteht unter Cappella noch sowohl den (vokalen) Chor als auch das Orchester. Um 1900 wird Kapelle laut H. Riemann „in den meisten Fällen" als Orchester bestimmt.
Aus französischer Sicht erscheint die Bezeichnung Kapelle für ein Orchester, das im Dienste einer Stadt, eines Fürsten oder einer anderen zivilen oder militärischen Einrichtung steht, als eine spezifische Entwicklung im protestantischen Deutschland. Entsprechend dazu wird Capellmeister mit dem französischen Ausdruck chef d'orchestre gleichgesetzt:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Capelle*: Ursprünglich ein Raum oder kleines Gebäude, in welchem Familien oder kleine Gemeinden zur Verrichtung von Andachtsübungen sich versammeln. Indem man an solchen Capellen Sänger und Instrumentisten zur Ausführung der kirchlichen Tonstücke anstellte, übertrug sich die Benennung von dem Orte, an welchem dieses geschah, auf die Gesellschaften der Tonkünstler selbst, löste sich später, als die weltliche Kirchenmusik anfing selbständiger zu werden, von seiner anfänglich kirchlichen Bedeutung ganz ab, und wurde auf jede, gleichviel ob im Dienste der weltlichen oder kirchlichen Tonkunst stehende Corporation von Musikern, und zwar in neuerer Zeit vorzugsweise von Instrumentalmusikern, angewendet (141);
J. Schuberth, *Mus. Hand-Buch* (Lpz. u. New York [5]1860): C a p e l l a, Kapelle, die gesammten Musiker, welche zu einem Orchester gehören... C a p e l l m e i s t e r, Dirigent eines Orchesters, vorzüglich bei Opern (54);
GroveD II (London 1880), Art. *Kapelle*: a musical establishment, usually orchestral. The word was formerly applied to the private band of a prince or other magnifico, but is now used to denote any band. Thus at Berlin, the Kaiserliche königliche Kapelle... forms the regular orchestra of the Grand Opera... (47 b);
BakerD (London 1895), Art. *Cappella*: 1. A choir. – 2. An orchestra (36 b);
RiemannL (Lpz. [5]1900), Art. *Kapelle*: Bis zur kräftigeren Entwickelung des Orgelspiels im 16. Jahrhundert, welches die Organisten allmählich in den Vordergrund brachte, waren die Kapellsänger die eigentlichen Komponisten. Fast alle bedeutenden Meister des 15.–16. Jahrhundert waren Kapellsänger oder Kapellmeister. Erst mit der Entwickelung der begleiteten Vokalmusik ging der Name Kapelle allmählich auch auf die Korporation der Instrumentenspieler über. Heute versteht man in den meisten Fällen unter einer Hof-Kapelle, Stadt-Kapelle, Haus-Kapelle etc. nicht mehr einen Chor sondern ein Orchester (550 a f.);

BrenetD (Paris 1926), Art. *Chapelle-musique*: Dans l'Allemagne protestante, le nom de *Capelle* ou *Kapelle*, détourné de son sens propre, fut appliqué d'abord à un orchestre à la solde d'une ville ou d'un prince, puis à un orchestre quelconque, civil ou militaire. Par un enchaînement logique, le terme *Capellmeister*, traduction littérale de „maître de chapelle", est devenu dans la langue allemande l'équivalent de „chef d'orchestre" (71 b).

Heute gilt in Deutschland Kapelle, vielfach auch Staatskapelle, als Bezeichnung für Symphonieorchester, die Nachfolgeinstitutionen früherer Hofkapellen sind:

SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Kapelle*: heute Bezeichnung für ein Orchester in spezieller Besetzung (Militär-, Tanz-, Jazz-Kapelle), auch als Name großer Sinfonie-Orchester (Dresdner, Berliner, Weimarische, Schweriner Staatskapelle) (I, 459 b).

(c) Mit dem Aufstieg des modernen Orchesters im 19. Jh. erfolgt zugleich eine vielfach als ABWERTUNG empfundene Verknüpfung des deutschen Begriffs Kapelle mit leichter und unterhaltender Musik, die zu den Komposita Tanzkapelle, Blaskapelle, Militärkapelle und Jazzkapelle führt:

GroveD I (London 1879), Art. *Capella*: The same word in German, CAPELLE, means the private band of a court or church, or even a dance-orchestra, and CAPELLMEISTER the conductor of the same (306 b);
Fr. Bremer, *Handlexikon d. Mus.* (Lpz. 1882), Art. *Kapelle*: Gesammtname der bei Ausführung eines Tonwerkes wirkenden Musiker oder Sänger; in neuer Zeit vorzugsweise Name des Instrumentalorchesters und Militärmusikchores (340 a);
MoserL (Bln ²1943), Art. *Militärmusik*: Dagegen darf das Auftreten geschlossener Militär-Kapellen in Uniform als Platzmusiken und in volkstümlichen Gartenkonzerten als musikalischer und nationaler Kulturfaktor keinenfalls unterschätzt und behindert werden (561 b);
HarvardD, loc. cit., Art. *Kapelle*: Chapel, usually in the connotation of „private or small orchestra", e.g., *Hofkapelle* (court orchestra), *Militärkapelle* (military band) (386 a);
Duden. Das große Wörterbuch d. dtsch. Sprache IV (Mannheim ²1994), Art. *Kapelle*: ...kleineres Orchester, das besonders Unterhaltungs- und Tanzmusik spielt (1799 c).

Im 20. Jh. wird der Begriff Kapelle, der vielfach auch mit einer besonderen, außerhalb des gängigen Konzertbetriebs verorteten instrumentalen Besetzung konnotiert ist, mit Bewertungen wie schlecht, banal, trivial, musikantisch oder allerweltsmäßig verknüpft. So äußert sich G. Mahler gesprächsweise über den dritten Satzes seiner 1. Symphonie (uraufgeführt 1889):

Äußerlich mag man sich den Vorgang hier etwa so vorstellen: An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des „Bruder Martin" hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden „böhmischen Musikantenkapelle" hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir – nach dem Zwischensatz – den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) „lustige Weise" anstimmt (zit. nach: H. Killian, *Gustav Mahler in d. Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hbg ²1984, 174).

Auch P. Hindemith spielt mit dem Titel seines zu Lebzeiten unveröffentlichten Parodiestücks *Ouvertüre zum ‚Fliegenden Holländer', wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt* (um 1925) auf dieses Begriffsverständnis an.
Im ausgehenden 20. Jh. wird der Ausdruck Kapelle schließlich häufig auch als antiquiert empfunden und durch Begriffe wie Gruppe, Band oder Orchester ersetzt:

W. Ziegenrücker u. P. Wicke, *Sachlexikon Popularmusik* (München u. Mainz 1987), Art. *Kapelle*: zahlenmäßig nicht festgelegte Vereinigung von Musikern. Aus der näheren Bezeichnung, z. B. Tanzkapelle, Blaskapelle, Jazzkapelle usw., ergibt sich zumindest annähernd die instrumentale Besetzung und die Art und Weise des Musizierens. Im gegenwärtigen Sprachgebrauch in der populären Musik wirkt dieses Wort antiquiert. Deshalb spricht man vorzugsweise von Gruppe, Band oder Orchester (197 a).

(4) Die begriffsgeschichtliche Entwicklung von capella spiegelt sich auch in der Terminusgeschichte des deutschen Ausdrucks Capell(en)meister bzw. Kapellmeister, der, analog zum Bedeutungswandel von capella, seit dem 16. Jh. von einem die Gottesdienste organisierenden Geistlichen auf den LEITENDEN MUSIKER übertragen wird, der nach 1550 in Personalunion außerdem die Rolle des Komponisten übernehmen kann.
Der Ausdruck magister capell(a)e begegnet wohl erstmals 1340 in administrativer Bedeutung für den capellanus Petrus Sinterii (vgl. Tomasello 1983, 77) und wird seit der zweiten Hälfte des 14. Jh. (Papst Gregor XI., 1370–1378) auch an musikalische Funktionen gekoppelt (vgl. Schimmelpfennig 1971, 106). Seit dem 16. Jh. sind die musikbezogenen Aufgaben des magister capellae dominant, wenngleich auch noch administrativ-theologische Aspekte zum Begriffsinhalt gehören:

Diarium [d. Kapellarch.] (1. 9. 1535): Fuit admissus in Cantorem D. C h r i s t o p h o r u s d e M o r a l e s, Clericus Hispalensis et in parva Capella a Ven. Viro Bartholomeo de Croto, Mag. Capellae in praesentia omnium Cantorum superpellitio indutus nec non per sacra Evangelia observare privilegia tenereque secreta Capellae atque suis Confratribus obedire juravit (zit. nach Haberl 1887, 266);
Diarium [d. Kapellarch.] (4. 8. 1539): Post Missam R. D. Magister Capellae convocavit omnes Cantores et petiit

votum et judicium ab omnibus utrum Joannes Mont est sufficiens ad accipiendum ipsum pro Tenore Capellae et nemine discrepante omnes dixerunt separatim quod est sufficiens et meretur locum Capellae, propter quod Magister Capellae ordinavit quod sibi diceretur quod veniret crastina die cum cotta et admitteretur in Cantorem (ibid., 268).

Die deutsche Übersetzung von magister capellae findet sich in der Form „Cappellenmaister" wohl erstmals am 25. 9. 1503 in einem Mitgliederverzeichnis der Hofmusiker des Kaisers Maximilian I. (zit. nach: O. Wessely, *Archivalische Beitr. zur Musikgesch. d. maximilianischen Hofes*, StMw XXIII, 1956, 85), „Capelmaister" 1512 im literarischen Programm zur Beschreibung des fünften Wagens („Musica Canterey") im Triumphzug Maximilian I., anschließend – zunehmend auch in der Variante „Capellmeister" – vielfach auf Titelblättern von Liedersammlungen. Analog zur Begriffsgeschichte von capella bleibt der Ausdruck bis um 1550 vorrangig auf den sängerischen, vokalen Aspekt bezogen, im weiteren Verlaufe des 16. Jh. steht der Capell(en)meister dann der Gemeinschaft aller Musiker vor, also sowohl Sängern als auch Instrumentisten. Dies belegen beispielsweise die Ordnungen des Churfürsten von Brandenburg, in denen der Capellmeister den „Sengern, Organisten vnd anderen Jnstrumentisten" vorangestellt wird:

M. Treytzsaurwein, *Kaiser Maximilian d. Ersten disz namens hochlöblichister gedechtnus Triumph* (1512), *Musica Canterey*: Item aber ain solich klain Nider wagenle mit klainen pfluegrädlein zu machen, vnnd zway wyßant sollen das Ziechen, vnnd ain knabel fuerman sein vnnd des Capelmaisters Reim fueren. Darauf solle sein die Canterey, vnnd dabey Zingkenplasser vnnd pusauner in ordnung gestelt. Item herr Jorg Slakany [Georg von Slatkonja] solle Capelmaister sein vnnd sein Reim auf die maynung gemacht werden: Wie Er hab aus vnnderweyßung des kaisers das gesang der Cannterey auf das lieplichist in ordnung aufgericht (zit. nach: R. Dammann, *Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.*, AfMw XXXI, 1974, 280);
G. Forster, *Der dritte Teyl, schöner, lieblicher, alter, u. newer teutscher Liedlein* (Nürnberg 1549), *Vorrede*: ...Senger oder Capellenmeyster Laurentio Lemlin... (zit. nach Pietzsch 1963, 92);
A. Scandello, *Dtsch. Liedlein durch Antonium Scandellum Churfürstlicher G. zu Sachsen Capellmeister componirt* (Dresden 1570; zit. nach *Dtsch. Fremdwörterbuch*, hg. von H. Schulz, Bd. I, Straßburg 1913, Art. *Kapelle*, 327);
J. Knöfel, *Newe Teutsche Liedlein mit fünff Stimmen, Durch Johannem Knöfelium, Churfürst. Pfaltz. u. Capellenmeister* (o. O. 1581; zit. nach Pietzsch 1963, 52);
Kantoreiordnung [Ia] d. Churfürsten von Brandenburg (undatiert [vor 1580]): Vnsers gnedigsten Herrn des Churfürsten zu Brandenburgk Verordnung, wornach sich der Capellmeister, Senger vnd Instrumentisten vermuge jrer Pflichten richten vnd verhalten sollen...
Zum andern Soll der Capellmeister wie billich an stat Churf.g. vber die Senger, Organisten vnd andere Jnstrumentisten befehl haben... Zum Funfften Soll der Capellmeister gewönlich vf die Sontage vnd sonst heilige oder Fest Tage vnd sonderlich wenn frembde herrschafften oder Gesantte zur stet, sich des aufwartens halben bej dem herrn hoff Marschalch erkundigen vnd erlangtem bescheide nach sich sampt den andern Musicj zum aufwarten einstellen vnd vor allem es dahin richten, das sie zu mittage balt wenn sich die herrschafft zur Taffel gesetzt, zu musiciren anfangen vnd des abents balt nach dem gebet jn mitlerweil man sich setzet, anfenget (zit. nach Ruhnke 1963, 166);
Jn der Capellen *oder auch jm Thumb* wenn sie darin *aufzuwarten* angeordnet, sollen sie gute löbliche Christliche *Kunstreiche Messen*, Muteten vnd dergleichen zu singen sich befleissigen (ibid., 167);
Urkunde (24. 6. 1598): [Johan Dröttlin wird bestellt zum] Capellenmeister über unser Cantorey vnd Instrumentisten (zit. nach Pietzsch 1963, 154).

Außerdem ist der „Capellmeister" zugleich der Komponist für die Kapelle, so beispielsweise im Fall von Th. Mancinus, der am 2. 2. 1576 ausdrücklich zum „Componisten vnd Capellenmeister" bestellt wird (zit. nach Reimer 1991, 79). Damit beginnt eine teilweise bis ins 19. Jh. währende stetige Zunahme der Autorität und Kompetenz des Capellmeisters, an die sich eine hohe gesellschaftliche Achtung knüpft. So betont Monteverdi für Venedig die große Autorität und die persönliche Unabhängigkeit, die an San Marco mit der Stellung eines maestro di capella verbunden sind, und Bach empfindet seinen Wechsel von der Stelle eines Köthener Kapellmeisters in das Amt des Leipziger Thomaskantors zunächst als einen Abstieg:

Cl. Monteverdi, Brief an A. Striggio (13. 3. 1620): Né, dopo fattami, non se ne sono mai pentiti, anzi, mi hanno onorato e mi onorano tuttavia in così fatta guisa che in capella non si acetta cantore che prima non piglino il parere del maestro di capella, né vogliono altra relazione de cause de' cantori che quella del maestro di capella, né accettano né organisti, né vicemaestro, se non hanno il parere e la relazione da esso maestro di capella; né vi è gentilomo che non mi stimi e onori, e quando vado a far qualche musica, o sia da camera o chiesa, giuro a Vostra Signoria Illustrissima che tutta la città corre. Il servizio poi è dolcissimo poiché tutta la capella è sottoposta al ponto, eccetto il maestro di capella, anzi, ché in man sue sta il far pontare e dispontare il cantore, il dar licenza o no, e se non va in capella, non vi è chi altro dichi; e la provigione sua è certa sino alla morte, né la disturba morte né di procuratore, né di prencipe; e senpre, con il servire fedelmente e con riverenza, sta pretendendo maggiormente, e non per lo contrario, e li denari dele sue paghe, se a suo tenpo non le va a pigliare, li vengono sino a casa portate (ed. Lax, Florenz 1994, 93);
J. S. Bach, Brief an G. Erdmann (28. 10. 1730): Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein *Cantor* zu werden, weßwegen auch meine *resolution* auf ein vierthel Jahr *trainirete*, jedoch wurde mir diese *station* dermaßen *favorable* beschrieben, daß endlich (zumahln da meine Söhne denen *studiis* zu *incliniren* schienen) es in des Höchsten Nahmen wagete, u. mich nacher Leipzig begabe... (Bach-Dokumente I, Kassel 1963, 67, 16–21).

Der umfassenden Bildung und Ausbildung dessen, der als Capellmeister bezeichnet werden kann, wid-

met Mattheson eine ganze Schrift: *Der Vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, d. einer wissen, können, u. vollkommen inne haben muß, d. einer Capelle mit Ehren u. Nutzen vorstehen will* (Hbg 1739); im *Vorbericht* der *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hbg 1740) charakterisiert er dessen Rolle folgendermaßen:

Ein Capellmeister ist... ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder grossen Fürstens und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertiget, anordnet, regieret und unter seiner Aufsicht vollziehen läßt... (XXXII).

Doch der hohe Anspruch und die vorgefundene Wirklichkeit klaffen immer häufiger auseinander, wie I. Fr. X. Kürzinger beklagt, was dann zugleich einen Ansehensverlust des Capellmeistertitels einleitet:

Getreuer Unterricht zum Singen mit Manieren, u. d. Violin zu spielen (Augsburg 1763): Capellenmeister ist derjenige, welcher als das Haupt der Music bey einer Kirch oder Fürstlichen Capelle zu bestellen hat. Ehemals muste ein solcher ziemlich studirt, fordersamst die Weltweißheit und Mathematik erlernet, auch von allen Sing und Instrumentstimmen eine *practi*sche Känntniß haben, wie man dergleichen noch immer in gar geringer Anzahl findet; aber heutiges Tages hat er nicht mehr nöthig, als seinen Namen aus Italien herzuleiten, und er wird noch so ziemlich damit fortkommen. Doch nicht aller Orten (75 b).

Um 1800 steht – entsprechend der vorherrschenden Auffassung von Kapelle – bei der Beschreibung der Aufgaben des Kapellmeisters noch immer die Vokalmusik im Vordergrund. Dies betrifft sowohl die Kirchenmusik als auch die Opernmusik. H. Chr. Koch bestimmt für den deutschsprachigen Bereich Kapellmeister primär als privilegierten Tonkünstler, der als das „vornehmste Glied" einer Kapelle „Singstücke" komponiert, sie einstudiert und auch die Aufführung dieser Werke (vgl. oben, II. (2)(f)) leitet. G. Schilling vollends kennt „kaum einen würdigeren Stand in der musikalischen Kunst als diesen". Ursprünglich ist Kapellmeister an die Dienste eines Hofes gebunden, bezeichnet aber auch, losgelöst vom höfischen Kontext, den Musikdirektor einer Hauptkirche; in Italien freilich umfaßt der Begriff außerdem im weltlichen Bereich den beim Theater bzw. Konservatorium angestellten Tonsetzer:

WolfL (Halle [2]1792): K a p e l l m e i s t e r, *Maestro di Capella*, wird der Vorsteher oder das vornehmste Glied der Kapelle genennt. Seine Verrichtung ist für die Musik, die in der Kapelle aufgeführt wird, zu sorgen; theils sie selbst herbeyzuschaffen, theils aber auch sie aufzuführen, wobey er entweder den Takt führt oder das Fundament oder den Generalbaß spielt. Er muß nicht nur selbst ein starker Komponist seyn, sondern alle andere Kenntnisse besitzen, um Sängern und Spielern zum richtigen Vortrage Anleitung geben zu können (99 f.);
KochL (Ffm. 1802): *Kapellmeister*, ist das vornehmste Glied oder der Vorsteher einer Kapelle. An Höfen, wo eine vollständige Kapelle, es sey zur Kirchenmusik, oder zur Oper, oder zu beyden zugleich, unterhalten wird, ertheilt man den Charakter eines Kapellmeisters demjenigen Tonsetzer, der bestimmt ist, die insbesondere für den Hof veranstalteten Tonstücke zu komponiren, die übrigen aufzuführenden Kunstprodukte zu wählen und herbey zu schaffen, und bey der Ausführung die Direktion der ganzen Musik zu übernehmen...
Bey der Kirchenmusik giebt er durch das ganze Tonstück hindurch den Takt; bey der Oper aber pflegt er gemeiniglich aus der Partitur zugleich den Generalbaß auf dem Flügel zu spielen. In beyden Fällen muß seine Aufmerksamkeit sowohl auf die Singstimmen, als auch auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung gerichtet seyn... In solchen Kapellen, wo nächst dem Kapellmeister noch ein Concertmeister oder Anführer der Instrumentalmusik vorhanden ist, überläßt der erste dem letzten gemeiniglich die besondere Aufmerksamkeit auf jede Parthie der Instrumentalbegleitung, und heftet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen (825 f.);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): *K a p e l l m e i s t e r* ist eigentlich an solchen Höfen, welche eine Kapelle unterhalten, der Charakter desjenigen Tonkünstlers, der bestimmt ist, gewisse für das Bedürfniß des Hofes nöthige Singstücke zu komponiren, das Einstudiren aller Singstücke zu besorgen, und die Direktion bey der Aufführung derselben zu übernehmen. Zuweilen erhalten auch solche Tonsetzer den Charakter eines Kapellmeisters, die an einer Hauptkirche als Musikdirektor angestellt sind, obgleich weder sie selbst, noch die Gesellschaft-Tonkünstler, welche die Kunst unter ihrer Anführung ausüben, von einem Hofe abhängen. In Italien wird jeder bey einer großen Kirche, bey einem Theater, oder bey einem Conservatorium angestellte Tonsetzer Kapellmeister genannt.
An deutschen Höfen muß der Kapellmeister entweder gewisse für den Hofgottesdienst bestimmte Tonstücke komponiren, und die jedesmal aufzuführenden Kirchenstücke wählen, oder er komponirt die von dem Hofe veranstalteten neuen Opern. Nächst diesem liegt ihm ob, sowohl die zum Einstudiren neuer Singstücke nöthigen, als auch die bey der Wiederholung derselben gewöhnlichen Proben zu halten, und bey der Aufführung derselben die Direktion des Ganzen, aus der Partitur, zu übernehmen. Bey dieser Direktion, die er in der Kirche blos vermittelst des Taktgebens, bey der Oper aber gemeiniglich am Flügel, und also zugleich als Generalbaßspieler, verrichtet, ist jedoch seine Aufmerksamkeit vorzüglich auf die Singstimmen gerichtet, so wie dabey der Concertmeister, als Anführer der Instrumentalmusik, die seinige vorzüglich auf die Begleitung verwendet.
Ein Tonkünstler, der die Stelle eines Kapellmeisters ausfüllen will, muß demnach nicht nur, als Direktor der Singstücke, alle die Kenntnisse und Erfahrungen besitzen, von welchen in den Artikeln A u s f ü h r u n g, B e s e t z u n g, E i n s t u d i r e n, S t e l l u n g, S t i m m u n g u. s. w. gehandelt wird; sondern die Natur muß ihn auch, als Tonsetzer, mit dem zur Hervorbringung der Kunstwerke unumgänglich nöthigen Talent beschenkt haben, wobey er sich überdies noch Kenntniß der Singkunst und des Gesanges überhaupt, Kenntniß der Sprache und ihrer Prosodie... und die vollkommenste Gewandtheit im Contrapunkte erworben haben muß (197 f.);
HäuserL (Meissen [2]1833), Art. *Capellmeister*: ...auch C a p e l l d i r e c t o r, ist der Vorgesetzte einer Capelle,

dem die Hauptleitung alles dessen, was zur Ausführung der Musiken gehört, übertragen ist... Capellmeister ist auch ein Titel für ausgezeichnete Musiker und Directoren von Musikchören (z. B. an Kirchen), wenn diese auch nicht Capellen sind (I, 78);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837), Art. *Kapellmeister*: der Meister, der Vorstand einer Kapelle... Wir kennen kaum einen würdigeren Stand in der musikalischen Kunst als diesen, dessen erster, hauptsächlichster Beruf ist, das im Geiste vollendete Werk eines Tondichters nun auch zu sinnlich vollkommner Erscheinung zu bringen. Dazu gehört mehr als blos einseitige Fertigkeit in Diesem oder Jenem: nach a l l e n Richtungen hin muß zu dem Zwecke der Kapellmeister seine Kunst erforscht haben; er muß sie genau kennen in ihrem Innern und Aeußern, und kein Theil darf seyn, der seinem klaren, bestimmten Wissen fremd wäre, denn i h m gehört im Augenblicke der Aufführung das ganze Werk an, und er ist der tiefe Geist, der belebenden Athem ausströmt in die gesammte darstellende Menge... Gerade um jener wichtigen Obliegenheiten eines Kapellmeisters willen ertheilt man denn auch seine Stelle gewöhnlich nur einem Künstler, der insbesondere Componist ist, – einem wirklichen T o n d i c h t e r... Es verschmelzen die beiden Dinge, Direction oder Aufführung und Composition, so innig in einander, daß sich das Eine ohne das Andere gar nicht denken läßt... Um ein gedichtetes Tonwerk zu sinnlich vollkommner Erscheinung zu bringen, muß der Director den Componisten durchaus v e r s t e h e n (50).

In den Schriften der deutschen Romantiker verkörpert die Figur des Kapellmeisters die von Künstlern bisweilen schmerzlich empfundene Polarität von Genie und alltäglicher Banalität:

W. H. Wackenroder u. L. Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Bln 1797 [recte 1796]), *Das merkwürdige mus. Leben d. Tonkünstlers Joseph Berglinger* II: Mehrere Jahre lebte er als Kapellmeister so fort, und seine Mißmütigkeit, und das unbehagliche Bewußtsein, daß er mit all seinem tiefen Gefühl und seinem innigen Kunstsinn für die Welt nichts nütze, und weit weniger wirksam sei, als jeder Handwerksmann, nahm immer mehr zu (Stuttgart 1979, 120).

Der Kapellmeister figuriert vielfach als dämonischer Protagonist des „wunderbaren Geisterreichs", das die Musik erahnen läßt. So unterzeichnet E. Th. A. Hoffmanns Figur Johannes Kreisler einen *Brief... an den Baron Wallborn* mit „Kapellmeister wie auch verrückter Musikus par excellence" (*Kreisleriana* II, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, Bd. IV [Bamberg 1815] IX; ed. Müller-Seidel, *Fantasie- u. Nachtstücke*, München 1976, 292).

Vermutlich angestoßen durch diese um 1800 stattfindende Bedeutungsverschiebung, geriet die Position des Kapellmeisters ins Zwielicht und verlor im Laufe des 19. Jh. an gesellschaftlichem Ansehen und an Bedeutung. Außerdem nimmt die Verwendung des Begriffs bereits in der ersten Hälfte des 19. Jh. auch inflationäre Züge an, wie C. Gollmick konstatiert:

Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde (Ffm. 1833), Art. *Kapellmeister*: Der *Musik-Director* davon [sc. der Kapelle] wurde daher K a p e l l m e i s t e r genannt, mit welchem Titel aber in neuerer Zeit fast eben so freigebig umgegangen wird, als mit dem *Doctor-Hute* (91).

Nach 1850 wird dann Kapellmeister mit dem Dirigenten bzw. Leiter des Orchesters, in neuerer Zeit mit dem einem Generalmusikdirektor nachgeordneten Dirigenten eines Orchesters (Erster Kapellmeister, Zweiter Kapellmeister, etc.) identifiziert, wobei die Bezeichnung Dom-Kapellmeister in katholischen Gebieten in uneingeschränkter Weise den Leiter der Kirchenmusik an einer Bischofskirche benennt:

F. Riewe, *Hdb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Capellmeister*: der Vorsteher, Leiter oder Dirigent einer Kapelle oder eines Orchesters (47);
M. Ruhnke, Art. *Kapellmeister*, Honegger/MassenkeilL (Freiburg i. Br. 1987): ...insbesondere der dem Chefdirigenten oder GMD [Generalmusikdirektor] nachgeordnete 2. oder 3. Dirigent eines größeren Orchesters (auch Opernensembles) wird heute noch Kapellmeister genannt. Bis heute hat sich die Bezeichnung Kapellmeister auch im Titel Dom-Kapellmeister für den Leiter der Kirchenmusik an einer Bischofskirche erhalten (IV, 306 a).

Analog zu Kapelle erfährt auch der deutsche Ausdruck Kapellmeister im Laufe des 20. Jh. eine spürbare Abwertung. Nach 1950 gilt er auch als altmodische und provinzielle Variante des Wortes Dirigent:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Kapelle*: *Kapellmeister*, originally an honorable title (Bach served as a Kapellmeister...), is now an old-fashioned provincialism for *Dirigent* (conductor) (386 a).

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. werden die Ausdrücke Kapellmeister und Kapellmeistermusik benutzt, um mit dieser pejorativ verstandenen Etikettierung komponierende Dirigenten und Interpreten zu diskreditieren. R. Wagner sieht als wesentlichen Grund für die große „Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens" die Unfähigkeit der „Kapellmeister" zu solchen Kompositionen an, die seinen Vorstellungen von dramatischer Musik genügen. Die Werke der „Kapellmeister" bezeichnet er abfällig als „Kapellmeisteropern", da die Fähigkeiten solcher Musiker sich im Partiturlesen, Klavierspielen und Taktschlagen erschöpften, obwohl gerade ihnen in Deutschland vielfach die musikalische Leitung eines Operninstituts übertragen sei. In einer Rezension begründet er am Beispiel F. Hillers seine kritische Distanz zur Position des Kapellmeisters. Dabei richtet sich seine in diesem Zusammenhang geäußerte Polemik besonders gegen Dirigenten, die als vermeintliche „‚Genie's'" auch als Komponisten Bedeutung zu haben glauben. Aus einem heftigen Affekt gegen F. Mendelssohn Bartholdy heraus attackiert Wagner so namentlich die nach dessen Modell komponierten „Oratorien und allerhand biblische Psalmen" von „Musikdirektoren oder Kapellmeistern" und führt diesen vermeintli-

chen Mißstand auf die mit der Anstellung eines Kapellmeisters traditionell verbundenen Anforderungen zurück:

R. Wagner, *Das Wiener Hof-Operntheater* (1863): Die ganze Last der künstlerischen Verantwortlichkeit für die unmittelbaren Leistungen eines Operntheaters ist hier [sc. in Deutschland] eigentlich dem sogenannten K a p e l l m e i s t e r zugetheilt, d. h. demjenigen angestellten Musiker, welcher schließlich die musikalische Ausführung des Orchesters leitet, und die Begleitung desselben mit dem Vortrage der Sänger und Chöre in Übereinstimmung zu halten hat. Das Publikum hat sich allerdings längst entwöhnt, für unrichtige Besetzung der Partieen, sowie für die inkorrekten Leistungen der Sänger, den Kapellmeister verantwortlich zu machen; und dieser hat sich dagegen gewöhnt, dem Sänger gegenüber sich als völlig einflußlos zu betrachten und seine Macht über ihn einzig auf das Einhelfen zu beschränken. – Zum Unglück werden die deutschen Kapellmeister nur aus einer Gattung von Musikern gewählt, die ganz abseits vom Theater eine spezifisch musikalische Ausbildung gewonnen haben, somit Partitur lesen, etwas Klavier spielen und dem Orchester den Takt schlagen können, und daher z. B. bei kirchlichen Instituten, Gesangsakademien und Musikvereinen vortreffliche Dienste zu leisten im Stande sind, – von der Anwendung der Musik auf eine dramatische Vorstellung aber gar keinen Begriff haben. Wie fern überhaupt diese Richtung den deutschen Musikern liegt, erweist sich einfach aus ihrer so auffällenden Unfähigkeit zur dramatischen Komposition, und zeigt sich in dem üblen Vorurtheile, welches man gemeinhin gegen sogenannte Kapellmeisteropern hat. Daß nun aber gerade diesen Musikern die ganze musikalische Leitung eines Operninstitutes einzig und allein übergeben ist, wie in Deutschland es besteht, ist kein geringer Grund der großen Unvollkommenheit des deutschen Opernwesens (Gesammelte Schriften u. Dichtungen VII, Lpz. [4]1907, 282);
ders., *Censuren* II: *Ferdinand Hiller („Aus d. Tonleben unserer Zeit")* (1867): Dieselben Leute, die als rechte Musiker mit einem wirklichen Talente zum Musikspielen auf diesem oder jenem Instrumente, neuerdings hauptsächlich dem Klaviere, von der Natur ausgestattet waren, wurden selbst „Genie's" und komponirten, ganz wie Haydn, Mozart und Beethoven, Alles was diese komponirt hatten, namentlich aber in letzterer Zeit, seitdem Mendelssohn ihnen das Modell dazu gerichtet hatte, Oratorien und allerhand biblische Psalmen, gerade als ob sie jene selbst auch wären, vielleicht nicht dem Grade, gewiß wenigstens aber dem Stande nach. Eine Veranlassung zu dieser wunderlichen Verirrung mag wohl in den von Alters herrührenden Postulaten an die Bewerber um gewisse städtische und fürstliche Anstellungen, als Musikdirektoren oder Kapellmeister, liegen, wonach diese für gewisse offizielle Trauer- und Freudenfälle auch die nöthigen Musikstücke anzufertigen hatten. Aus diesem unscheinbaren Postulate... ist für unsre Tage die thörige Konsequenz hervorgegangen, daß jeder Kapellmeister oder Musikdirektor, dessen einfache Befähigung zur richtigen Leitung von Aufführungen wahrer musikalischer Kunstwerke lediglich in Betracht zu ziehen wäre, wenigstens von einigen näheren Bekannten auch für einen bedeutenden Komponisten gehalten werden muß, um der Bestallung durch die respektiven Comité's oder Intendanzen die nöthige Ehre zu machen (VIII, 214 f.).

Der Begriff Kapellmeistermusik wird in der zweiten Hälfte des 19. Jh. im Blick auf Kompositionen auch grundsätzlicher und allgemeiner mit „Alltagswaare", Routine und einer eklektischen Grundeinstellung der Komponisten identifiziert. Marsop etwa kritisiert unter Verwendung des Etiketts „neudeutsche Kapellmeistermusik" (→ *Neudeutsche Schule* II. (1)–(2)) das in seiner Zeit beständig zunehmende Schaffen der Wagnerepigonen:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Capellmeister-Musik*: Spitzname für Compositionen, die wohl Routine und Gewandtheit in Beherrschung der technischen Mittel zeigen, sonst aber an eigenem Inhalt nicht gar zu schwer tragen, überhaupt so beschaffen sind, wie sie wohl ein jeder machen kann, der Jahre lang Partituren liest und einstudirt und dann auch wohl dahin gelangt, anderer Leute Gedanken von seinen eigenen nicht mehr recht unterscheiden zu können (144);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Kapellmeister-Musik*: scherzhaft-ironische Bezeichnung für solche Tonwerke, die bei aller Routine im Gebrauche der technischen Mittel, doch ohne hervorragenden inneren Werth, Alltagswaare sind, wie sie schließlich jeder Orchesterdirigent liefern kann (340 b);
P. Marsop, *Neudeutsche Kapellmeistermusik* (Bln 1885): Herr W o n n e f r i e d scheint ja eine leidliche, musikalische Vorbildung genossen zu haben und instrumentirt erträglich. Das will aber wenig besagen. Denn es darf heutzutage eben nur als etwas Landläufiges und Selbstverständliches gelten, dass ein Komponist sich eine gewisse orchestrale Technik angeeignet hat und dass er nicht sinnwidrig deklamirt; es ist dies weiter nichts als Handwerk, welches erlernt werden muss, ehe an Ausübung einer Kunst zu denken ist... Deshalb wollen wir... offen bekennen: Herr W. gehört auch zu den Leuten, welchen nichts einfällt und auf welche fernerhin nicht zu rechnen ist... Halb absichtlich, halb unbewusst kopirt er W a g n e r, ebenso wie die Dutzendopernschreiber früherer Tage mit Mozartischen und später mit Weberischen Floskeln hantirten. Selbst angenommen aber, Herr W. verstünde den Leitmotivapparat so kunstvoll zu handhaben, wie dies W a g n e r vermochte...[,] selbst dann wäre seine Leistung werthlos, da den verarbeiteten Themen der Reiz der Frische und Neuheit abgeht. Alles in Allem: die Form ist unkünstlerisch, weil sie nicht konsequent durchgeführt und ungeschickt behandelt wurde; ein Inhalt ist – nicht vorhanden. Was uns geboten wird, ist die Frucht einer kümmerlichen Routine, welche sich in der Fähigkeit zeigt, durch wechselnde Kombinationen allerhand melodischer und harmonischer Wagnerismen den Anschein musikalisch-dramatischen Lebens hervorzurufen. Das nennen wir: Neudeutsche Kapellmeistermusik (5 ff.);
MoserL (Bln [2]1943), Art. *Kapellmeistermusik*: Spottwort auf eine Komposition, die nicht schöpferischer Eingebung, sondern bloßem „Anlesen" aus Dirigentenroutine entsprungen ist. In der 1. Hälfte des 19. Jhs. schrieb fast jeder kleine Kapellmeister gewohnheitsmäßig „seine" Opern und Sinfonien – daher die Gegnerschaft von R. Schumann und R. Wagner gegen diese meist flachen und gedankenarmen Hervorbringungen (430 a);
HarvardD, loc. cit., Art. *Kapelle*: The term *Kapellmeistermusik* is a derogatory designation for compositions of a formally correct design, but lacking in imagination and

originality – as the pieces of the Kapellmeister were (386 a);
SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Kapellmeistermusik*: ironisch für Kompositionen von Kapellmeistern, die durch Routine und Bekanntschaft mit vielen Partituren entstanden und flach und eklektisch sind. Die Bezeichnung kam im 19. Jh. auf, als Komponist und Dirigent nicht mehr eine Person waren, der Dirigent sich aber noch zum Komponieren verpflichtet fühlte (I, 459 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Kapellmeister*. The term is now somewhat old-fashioned and often has a pejorative sense suggesting lack of inspiration, as does the term *Kapellmeistermusik* for the compositions of such a person (424 b f.);
Duden. Das große Wörterbuch d. dtsch. Sprache IV (Mannheim ²1994), Art. *Kapellmeistermusik*: (*abwertend*): uneigenständige Musik, wie sie jemand schreibt, der im Hauptberuf nicht Komponist, sondern Dirigent ist (1799 c).

Deutlich andere Akzente setzt dagegen Th. W. Adorno. Er nimmt Abstand von den abwertenden Konnotationen des Begriffs Kapellmeistermusik, indem er Kapellmeister als bürgerlichen Anwalt des Publikums im Werk versteht, der in seiner Musik zugleich die vielfältigen Einflüsse reflektiert, denen er in seiner Tätigkeit als Dirigent und Interpret fremder Werke ausgesetzt ist. In diesem Kontext deutet Adorno R. Wagners Werk in positivem Sinn als die „erste Kapellmeistermusik großen Stils". An die zweite Stelle rückt er die Musik G. Mahlers:

Versuch über Wagner (1937/38) II: Dabei nimmt er [sc. R. Wagner] die Gestalt des dem Orchester befehlenden Kapellmeisters an... Der Kapellmeister vermag als Fachmann, was der Liebhaber im Publikum sich wünscht, und hält dessen sekundäre Begeisterung fest in der eigenen angedrehten Erregtheit. Er ist... einer aus der Masse der Bürger, aber mit der vollkommensten sinnbildlichen Herrschergewalt über jene. Zurückgewichen vorm prosaischen Alltag, bis ihm der Bühnenprospekt selber Einhalt gebietet, hat er doch für keinen Augenblick den Zusammenhang mit den nicht Eingeweihten durchschnitten, denen er zu imponieren wünscht. Untrennbar sind die dilettantischen Züge in Wagner von denen seines Konformismus, des entschlossenen Einverständnisses mit dem Publikum. Als Kapellmeister inthronisiert, vermag er es, eben dies Einverständnis unterm Schein eigenwilliger Opposition durchzusetzen und die Macht der Ohnmacht ästhetisch zu statuieren. Er hat nicht bloß den bürgerlichen Beruf des Kapellmeisters ergriffen, sondern die erste Kapellmeistermusik großen Stils geschrieben. Damit soll weder der armselige Vorwurf der Unoriginalität wiederholt, noch eine bloß orchestrale Gewandtheit unbillig hervorgehoben sein, über die Wagners Instrumentationskunst mächtig hinausragt. Vielmehr ist seine Musik konzipiert in der Gestik des Schlagens und von der Schlagvorstellung beherrscht. In dieser Gestik werden die gesellschaftlichen Impulse Wagners zu technischen. Steht in seiner Zeit der Komponist der Hörerschaft bereits lyrisch entfremdet gegenüber, so tendiert Wagners Musik dahin, diese Entfremdung zu verkleistern, indem sie ins Werk als Element von dessen „Wirkung" das Publikum einbegreift. Anwalt der Wirkung, ist der Kapellmeister Anwalt des Publikums im Werk (Gesammelte Schriften XIII, Ffm. 1971, 27 f.);
Mahler. Eine mus. Physiognomik (Ffm. 1960) II: Nach der Wagnerischen ist die Mahlersche die zweite Kapellmeistermusik höchsten Ranges; eine die sich selbst vorträgt... Merkmale der Kapellmeistermusik, die Nachbilder des Bekannten im neu Produzierten, hört bei ihm [sc. G. Mahler] jeder Esel. Nicht jedoch die Leistung der Kapellmeisterinstanz in der kompositorischen Formulierung... Dem Kapellmeister als Komponisten ist nicht bloß der Orchesterklang im Ohr sondern auch die Orchesterpraxis, das Wie der instrumentalen Spielweisen samt jenen Anspannungen, Schwächen, Übertreibungen und Mattheiten, welche seine Intention sich erobert (ibid., 178 f.).

Lit.: FR. X. HABERL, Die römische „schola cantorum" u. d. päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte d. 16. Jh., VfMw III, 1887; J. HALLER, Zwei Aufzeichnungen über d. Beamten d. Curie im 13. u. 14. Jh., in: Quellen u. Forschungen aus ital. Bibl. u. Arch. I, Rom 1898; W. LÜDERS, Capella. Die Hofkapelle d. Karolinger bis zur Mitte d. neunten Jh., Arch. für Urkundenforschung II, 1909; M. BRENET, Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais. Documents inédits, recueillis et annotés, Paris 1910; W. H. GRATTAN FLOOD, The Beginnings of the Chapel Royal, ML V, 1924; P. AEBISCHER, Esquisse du processus de dissémination de „capella" en Italie, Arch. latinitatis medii aevi V, 1929/30; H.-W. KLEWITZ, Königtum, Hofkapelle u. Domkapitel im 10. u. 11. Jh., Arch. für Urkundenforschung XVI, 1939; J. MARIX, Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon, Straßburg 1939; R. ELZE, Die päpstliche Kapelle, maschr. Diss. Göttingen 1944, gedruckte Umarbeitung als: Die päpstliche Kapelle im 12. u. 13. Jh., Zs. d. Savigny-Stiftung für Rechtsgesch. LXVII, 1950; D. W. STEVENS, Art. Chapel Royal, GroveD II, London ⁵1954; J. FLECKENSTEIN, Die Hofkapelle d. dtsch. Könige I: Grundlegung. Die Karolingische Hofkapelle, Stuttgart 1959, besonders 11–43; II: Die Hofkapelle im Rahmen d. ottonisch-salischen Reichskirche, Stuttgart 1966; DERS., Art. Hofkapelle, Abschn. I, Lexikon d. Mittelalters V, München u. Zürich 1991; DERS., Art. Kapellan, ibid.; B. GUILLEMAIN, La cour pontificale d'Avignon, Bibl. des écoles frç. d'Athènes et de Rome CCI, Paris 1962, besonders Abschn. La chapelle; DERS., Les papes d'Avignon (1309–1376), Paris 1998; G. PIETZSCH, Quellen u. Forschungen zur Gesch. d. Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1963, Nr. 6, Mainz 1963; M. RUHNKE, Beitr. zu einer Gesch. d. dtsch. Hofmusikkollegien im 16. Jh., Bln 1963; DERS., Art. Kapelle, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996; N. PIRROTTA, Music and Cultural Tendencies in 15th-Cent. Italy, JAMS XIX, 1966; I. BENT, The Early History of the Chapel Royal (ca. 1066–1327), Diss. Univ. of Cambridge 1969; R. BRANNER, The Sainte-Chapelle and the ‚Capella Regis' in the Thirteenth Cent., Gesta X, 1971; B. SCHIMMELPFENNIG, Die Organisation d. päpstlichen Kapelle in Avignon, Quellen u. Forschungen aus ital. Arch. u. Bibl. L, 1971; DERS., Die Funktion d. Papstpalastes u. d. kurialen Ges. im päpstlichen Zeremoniell vor u. während d. großen Schismas, in: Genèse et débuts du grand schisme d'occident, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, Bd. 586, Paris 1980; DERS., Die Funktion d. Cappella Sistina im Zeremoniell der

Renaissancepäpste, in: Collectanea II. Studien zur Gesch. d. Päpstlichen Kapelle, Tagungsber. Heidelberg 1989, hg. von B. Janz, Vatikanstadt 1994; S. HAIDER, Zu d. Anfängen d. päpstlichen Kapelle, Mitt. d. Inst. für Österreichische Geschichtsforschung LXXXVII, 1979; DERS., Art. Kapelle, päpstliche, Lexikon d. Mittelalters V, München u. Zürich 1991; R. J. SHERR, The Papal Chapel ca. 1492–1513 and Its Polyphonic Sources, Diss. Princeton Univ. 1975; CR. WRIGHT, Music at the Court of Burgundy: 1364–1419. A Documentary History, Ottawa 1979; DERS., Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550, Cambridge 1989; L'Œuvre de Patrizi Piccolomini ou le Cérémonial Papal de la Première Renaissance, hg. von M. Dykmans, Vatikanstadt 1980/82; A. TOMASELLO, Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403, Ann Arbor, Mich. 1983; FR. BUSSI, Art. Coro, Abschn. V: La capella mus., BassoD, Il lessico I, Turin 1983; L. LOCKWOOD, Music in Renaissance Ferrara 1400–1505. The Creation of a Mus. Centre in the Fifteenth Cent., Oxford 1984; M. FLOTHUIS, Kapellmeistermusik, in: Mahler-Interpretation. Aspekte zum Werk u. Wirken Gustav Mahlers, hg. von R. Stephan, Mainz 1985; H. HUCKE, Die Musik in d. Sixtinischen Kapelle bis zur Zeit Leos X., in: Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium d. Mediävistenverbandes in Tübingen 1984, hg. von J. O. Fichte, K. H. Göller u. B. Schimmelpfennig, Bln u. New York 1986; A. ROTH, Zur „Reform" d. päpstlichen Kapelle unter d. Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484), ibid.; W. TAFELMAYER, Das Palestrina-Bild in ausgewählten Musiklexika d. 18. u. 19. Jh., in: Palestrina u. d. Idee d. klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jh. Zur Gesch. eines kirchenmus. Stilideals, hg. von W. Kirsch, Regensburg 1989; G. BINDING, H. LEUCHTMANN, Art. Kapelle, Lexikon d. Mittelalters V, München u. Zürich 1991; E. REIMER, Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800, Wilhelmshaven 1991; B. JANZ, Art. a cappella, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. I, Kassel u. Stuttgart 1994; DERS., Art. Cappella Sistina, ibid., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; S. ŽAK, Cappella – castello – camera. Gesang u. Instrumentalmusik an d. Kurie, in: Collectanea II. Studien zur Gesch. d. Päpstlichen Kapelle, Tagungsber. Heidelberg 1989, hg. von B. Janz, Vatikanstadt 1994; O. GAMBASSI, „Pueri cantores" nelle cattedrali d'Italia tra medievo e età moderna. Le scuole eugeniane: Scuole di canto annesse alle cappelle mus., Florenz 1997; L. M. KANTNER, A. PACHOVSKY, La Cappella Mus. Pontificia nell'Ottocento, Rom 1998; E. QUARANTA, Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel rinascimento, Florenz 1998; L. ROBLEDO, Art. Capilla Real, Diccionario de la Música III, o. O. 1999; Mittellat. Wb. bis zum ausgehenden 13. Jh., Bd. II, Art. capella, München 1999; R. KÖHLER, Die Cappella Sistina unter d. Medici-Päpsten 1513–1534. Musikpflege u. Repertoire am päpstlichen Hof, Kiel 2001; A. POINTDEXTER, Art. Chapel, New GroveD V, London ²2001; A. MARAL, La Chapelle royale de Versailles sous Louis XIV. Cérémonial, liturgie et musique, Hayen 2002.

Sabine Ehrmann-Herfort, Rom 2003

Capriccio / caprice

ital. capriccio, Laune, Einfall, Grille, mit Adjektiv capriccioso sowie Verb capricciare;
in alle Sprachen entlehnt: span. capricho; franz. und engl. caprice; dtsch. Kaprice, Kaprize.

Im Italienischen ist capriccio seit dem späten 13. Jh. belegt, die genaue Etymologie ist jedoch ungeklärt. Im 14. Jh. begegnet neben der Synonymie mit ital. desiderio (Wunsch, Wille) auch die Gleichsetzung von capriccio mit paura (Furcht). Capriccio wird zurückgeführt auf das ältere ital. caporiccio, das im frühen 14. Jh. in der Bedeutung desiderio, voglia belegt ist. Als Kompositum aus ital. capo (vulgärlat. capus, lat. caput) und riccio (Igel, auch: kraus) versinnbildlicht caporiccio mit der Metapher der zu Berge stehenden Haare einen außergewöhnlich bewegten Gemütszustand, der als Erregung oder Exaltation im allgemeinen verstanden wird, aber auch als Ausdruck von Schauer und Furcht gilt. Ähnliches drückt das damit verwandte und seit dem 14. Jh. belegte ital. raccapriccio (Furcht, Schauder) aus. Das Verb capricciare wird im 14. Jh. in Anlehnung an caporicciare, wie auch raccapricciare und accapricciare, als Ausdruck furchtsamer Erregung gedeutet. Ebenfalls diskutiert wird eine etymologische Verwandtschaft von capriccio mit mittellat. capra (Ziege), die mit der semantischen Ableitung des Launischen und Sprunghaften von der ungestüm sprunghaften Bewegung des Tieres begründet wird. Die allgemeinsprachlichen Wendungen a capriccio und di capriccio bezeichnen das Spontane und Eigenwillige einer Handlung.
Seit um 1558 ist franz. caprice in der Bedeutung Eigensinn, Laune oder Grille als Adaption aus dem Italienischen belegt. Das davon abgeleitete Adjektiv capricieux läßt sich seit 1584 nachweisen. Im 17. Jh. wird das Wort aus dem Französischen ins Deutsche in der Schreibweise Kaprice übernommen. Außer dem Substantiv sind auch das Verb kaprizieren sowie das Adjektiv kapriziös gebräuchlich.
Allgemeinsprachliche Wörterbücher des Italienischen wie des Französischen aus dem 16. Jh. verweisen auf beide Ableitungen, die im Wort capriccio zusammentreffen. So führt F. Alunno die Bedeutungsvariante „un'appetito subito e senza rasone" auf die Verwandschaft mit capra zurück, während die Variante „ribrezzi o griccioli del gielo" mit caporiccio in Zusammenhang gebracht werden (*Le Richezze della Lingua Volgare*, Venedig 1543; zit. nach Hartmann 1973, 12). H. Estienne (*Deux dialogues du nouveau langage françois*, Genf 1578; ed. Smith, Genf 1980, 111) führt die „capricce" zugrundeliegende italienische Wortgeschichte ebenfalls auf „*capo arriciato*" zurück, verknüpft aber gleichzeitig die Bedeutung „une volonté de faire quelche chose... sans aucune raison" auf einer eher volkssprachlichen Ebene mit der Tiermetapher. Das Plötzliche und Spontane akzentuiert die lateinische Erklärung „fantasia subitanea, animi impetus" des *Dittionario Volgare, & Latino* von F. Venuti (Venedig 1594; zit. nach Hartmann 1973, 14). Auch spätere Worterklärungen, wie etwa die Formulierung „Saillie d'esprit & d'imagination" im Art. *Caprice* des *Grand Dictionnaire de l'Académie françoise* (Paris ²1696, I, 88; zit. unten, I. (3)), belegen eine in der Anschaulichkeit der Wortwahl durchscheinende Ableitung von capra, die verstärkt im Schrifttum außerhalb Italiens zu beobachten ist. Hingegen führt das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venedig 1612, 156 a) im Art. *Capriccio* die Erklärung an als „quel tremore... che ti fa arricciare i peli", die das Wort auf caporiccio rückbezieht.

I. Seit der Mitte des 16. Jh. dient capriccio in Abhandlungen über die Künste zur Benennung einer INDIVIDUELLEN SCHÖPFERKRAFT, deren Umsetzung in kreatives Wirken entscheidend beeinflußt wird von der Subjektivität und dem Willen des künstlerisch Tätigen.
(1) Die im 16. Jh. allgemein mit capriccio bezeichnete künstlerische Inspiration zeichnet sich durch EIGENWILLIGKEIT aus.
(2) Im Kontext von Musik spricht capriccio einen besonders DURCH SUBJEKTIVITÄT BESTIMMTEN EINFALL an. (a) Wohl erstmals begegnet der Begriff im musikalischen Zusammenhang 1558 bei G. Zarlino, der damit ein SICH ABSETZEN VOM ALLGEMEINEN bezeichnet. (b) Vermehrt gilt capriccio um 1600 als ANZEICHEN EINER LAUNE, die den eigenen Einfall über die Regeln der Komposition erhebt.
(3) Im 17. Jh. fungiert capriccio insbesondere im französischen Schrifttum als Ausdruck für jenen Teil künstlerischer Imaginationskraft, in dem sich die CHARAKTERISTISCHE EIGENART der Kunstschaffenden niederschlägt.
(4) Seit dem 18. Jh. erfährt die durch capriccio angesprochene Eigenwilligkeit eine merkliche Aufwertung, da sie als AUSWEIS HERAUSRAGENDER KÜNSTLERISCHER INSPIRATION gilt.
(5) In Rückbezug auf die Literatur wird capriccio als RESULTAT NÄRRISCHER TOLLHEIT verstanden.
(6) Die Verwendung von capriccio dokumentiert seit dem 18. Jh. eine zunehmende ANNÄHERUNG ZWISCHEN MUSIKALISCHEM EINFALL UND MUSIKALISCHEM PRODUKT, welches mit dem Wort bezeichnet wird.

II. Seit um 1560 ist capriccio als BETITELUNG FÜR KOMPOSITIONEN UNTERSCHIEDLICHER ART belegt. Der

Ausdruck bezeichnet sowohl Sammlungen als auch Einzelsätze. Auffallend ist die Heterogenität der so bezeichneten Werke im Hinblick auf ihre Besetzung und ihre kompositorische Faktur, aber auch bezüglich ihres Aufführungskontextes. Die einer Regelbildung entzogene Laune, die sich in der individuellen Erfindung niederschlägt, prägt ein Repertoire, das vom Übungsstück bis zum Bühnenwerk reicht, jedoch durch die Benennung zusammengehalten wird.
(1) Ein AUF MUSIK VERWEISENDER ZUSATZ spezifiziert den Titel Capriccio als Bezeichnung für ein musikalisches Kunstwerk.
(2) Die frühesten Belege für die Überschrift Capriccio umfassen VOKALE UND INSTRUMENTALE KOMPOSITIONEN.
(3) Seit dem 17. Jh. begegnet capriccio als Bezeichnung vor allem für INSTRUMENTALSÄTZE OHNE EINSCHRÄNKUNG IN DER ART DER BESETZUNG, wobei jedoch den Tasteninstrumenten eine besondere Bedeutung zukommt. (a) M. Praetorius verknüpft den Ausdruck mit der Beschreibung INSTRUMENTALER SPIELWEISEN. (b) Ein besonderer Schwerpunkt für capriccio benannte Satztypen entwickelt sich um 1600 in der MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE. (c) Die Benennung von satztechnischen, aber auch programmatischen Vorgaben durch VERBALE ZUSÄTZE IN DEN ÜBERSCHRIFTEN kennzeichnet den Umgang mit der Wortwahl capriccio bei G. Frescobaldi. (d) Die DIMINUTIVFORM CAPRICCIETTO ist seit dem 17. Jh. in der Musik belegt.
(4) Seit dem Ende des 16. Jh. gerät das Begriffswort capriccio in RELATION ZU KONTRAPUNKTISCHER SATZTECHNIK.
(5) Schon um 1600 erfährt capriccio in Werküberschriften und theoretischen Abhandlungen eine NÄHERE BEGRIFFSBESTIMMUNG DURCH ALTERNATIVTERMINI, die ebenfalls nicht eindeutig festlegbare Satztypen bezeichnen.
(6) Die Betitelung Capriccio deutet auf KOMPOSITORISCHE BESONDERHEITEN hin, welche die dem Ausdruck implizite Lizenz zum Außergewöhnlichen aufgreifen. (a) Mit capriccio schon im frühen 17. Jh. verbundene Attribute und Gleichsetzungen unterstreichen DAS ZUM KURIOSEN NEIGENDE DES MUSIKALISCHEN EINFALLS. (b) Capriccio überschriebene Einzelsätze in Instrumentalwerken zeichnen sich durch BESONDERE EFFEKTE aus.
(7) In TITELN VON BÜHNENWERKEN begegnet der Begriff als Entlehnung aus anderen Künsten.
(8) Seit dem 18. Jh. dient capriccio als Titel für VIRTUOSE SOLISTISCHE SATZGEFÜGE im Zusammenhang mit Melodieinstrumenten. (a) Seit um 1720 ist capriccio als Alternativbegriff für eine AUSGEZIERTE KADENZ belegt. (b) Ausgehend von herausragenden Werkbeispielen in der Violinliteratur wird capriccio zum Synonym für ein VIRTUOSENSTÜCK. (c) Seit dem frühen 18. Jh. ist capriccio als Bezeichnung für INSTRUMENTALE STUDIEN nachweisbar. (d) Von capriccio abgeleitete Wendungen bringen künstlerische Eigenheiten zum Ausdruck, die nicht nur im schriftlich festgehaltenen Werk, sondern auch in seiner klanglichen Realisierung hervortreten und mit einer VORTRAGSANWEISUNG verbunden werden.
(9) Die seit dem späten 18. Jh. zu beobachtende begriffliche Parallelsetzung von capriccio und fantasie prägt den Umgang mit dem Ausdruck im 19. Jh. Die Titelgebung Capriccio wird mit einer VIELZAHL MUSIKALISCHER AUSFORMUNGEN verbunden, deren Heterogenität in der kompositorischen Gestaltung sich Definitionen entzieht. (a) Um 1800 wird capriccio verstärkt in Beziehung zur musikalischen Bezeichnung FANTASIE gesetzt. (b) Das breite Spektrum der aus dem Wortfeld von capriccio stammenden Bezeichnungen, die als Titel von Kompositionen begegnen, dokumentiert die AMBIVALENZ des Begriffs. (c) Die Wahl der Titelgebung Capriccio im 20. Jh. orientiert sich in hohem Maße an Vorbildern. Darüber hinaus zeigt sie eine bewußte Auseinandersetzung mit der durch den Begriff repräsentierten FREIHEIT ZUR INDIVIDUALITÄT an.

I. Seit der Mitte des 16. Jh. dient capriccio in kunstbezogenen Abhandlungen zur Benennung einer INDIVIDUELLEN SCHÖPFERKRAFT, deren Umsetzung in kreatives Wirken entscheidend beeinflußt wird von der Subjektivität und dem Willen des künstlerisch Tätigen.

(1) Die im 16. Jh. allgemein mit capriccio bezeichnete künstlerische Inspiration zeichnet sich durch EIGENWILLIGKEIT aus. Mehrfach begegnet im frühen 16. Jh. capriccio bzw. capriccioso in den Titeln schriftlicher Abhandlungen, so bei P. Aretino (*Capricciosi e Piacevoli Ragionamenti*, Paris 1534), Fra Mariano (*Capricci, ragionamenti de la Corti*, Venedig 1538) oder G. B. Gelli (*I Capricci del Bottajo*, Florenz 1548). Der Ausdruck betont die durch eine Laune des Autors bewirkte Eigenart der fabelartigen, scherzhaften oder grotesken Schriften. Eine sich durch ihre Individualität von Konventionen lösende künstlerische Entscheidung drückt auch die Wendung „per suo capriccio" im Untertitel zu Aretinos *Ragionamenti della Nanna e della Antonia* (Paris 1534) aus. Zugleich zeigt der Begriff in den Kapitelüberschriften („LA SECONDA GIORNATA DEL CAPRICCIO ARETINO"; ed. Cordié, *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni*, La letteratura ital. XXVI/2, Mailand 1976, 100) über die schöpferisch wirksam werdende Eigenart hinaus das daraus entstehende Werk an.
Um 1550 rückt G. Vasari das Adjektiv capriccioso in Kombination mit dem Begriff invenzione in den Kontext der emphatischen Beschreibung herausra-

gender künstlerischer Konzeptionsgabe bei Michelangelo:

Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori (1550) III: Ma ciò non ostante si vide finalmente che la magnificenza fu uguale all'opere che uscirono delle mani dei detti accademici, e che quella onoranza fu non meno veramente magnifica, che ingegnosa e piena di capricciose e lodevoli invenzioni (*Opere* V, Florenz 1823, 154).

Eine stilistische Unterscheidung zu alternativ gebrauchten Termini wie fantasia oder concetto trifft B. Varchi, indem er capriccio, im Gegensatz zu fantasia, dem umgangsmäßigen Sprechen zuordnet:

Lezzioni (Florenz [1549] 1590): Per lo che, come degli huomini, o ingegnosi, o buoni sole mo dire, che hanno begli concetti, o buoni, o alti, o grandi; cioè bei pensieri, ingegnose fantasie, divine invenzioni, ò vero trovati, e piu volgarmente Capricci, ghiribizzi, & altri cotali nomi bassi (167).

Capriccio steht für eine kreative Kraft, die die Art der Erfindung bestimmt und selbst personifiziert werden kann: „il capriccio può inventare" (G. A. Gilio, *Due dialogi*, Camerino 1564; zit. nach Hartmann 1973, 21). Die Beschreibungen heben das Besondere dieser Erfindungskraft hervor, die ihren eigenen Gesetzen folgt und in allen Künsten ihren Niederschlag finden kann:

G. Marino, *L'Adone* (Paris 1622) I, 10: Tutte queste che vedi, e d'altri estrani, fantasmi ancor prodigiose schiere, sono i capricci degl'ingegni umani, fantasie, frenesie pazze, e chimere (ed. Pieri, Bd. I, Rom 1975, 572).

In einer allegorischen Darstellung des capriccio setzt C. Ripa diesen in den Künsten sich artikulierenden kreativen Impuls, der aus der Fantasie entsteht, dem „modo ordinario" entgegen:

Iconologia (Padua 1618): Capricciosi che dimandano quelli, che con Idee dall'ordinarie de gl'altri huomini diverse fanno prendere le proprie attioni, ma con la mobilità dall'una all'altra pur del medesimo genere, & per modo d'Analogia si dicono capricci le idee, che in pittura, o in musica, o in altro modo si manifestano lontane dal modo ordinario... Il capello con le varie penne, mostra che principalmente nella fantasia sono poste queste diversità d'attioni non ordinarie (ed. Buscaroli, Mailand 1992, 46 f.).

Weitergehend erklärt M. A. Saint-Amand das Abweichen von der Normalität zu einer unausweichlichen Bedingung kreativen Handelns: „Il faut obeyr au caprice... ce Démon follet" (*Rome ridicule*, Paris 1634; zit. nach Hartmann 1973, 134).
F. Baldinucci beschreibt die als Synonyme behandelten Wendungen a capriccio und di fantasia als Ausdruck des künstlerischen Einfalls. Zugleich setzt er capriccio in seiner Bedeutung als individueller, singulärer Einfall, der zum künstlerischen Produkt werden kann, mit letzterem gleich:

Vocabolario toscano dell'arte del disegno (Florenz 1681), Art. *Capriccio*: Proprio pensiero e invenzione. Quindi, fatto a capriccio o di fantasia, cioè di proprio pensiero e invenzione. E dicesi anche capriccio taluolta alla cosa stessa fatta, cioè questo, o pittura, o scultura, o altro che sia, e vn mio capriccio (28 b).

(2) Im Kontext von Musik spricht capriccio einen besonders DURCH SUBJEKTIVITÄT BESTIMMTEN EINFALL an.

(a) Wohl zum ersten Mal begegnet der Ausdruck in Zusammenhang mit Musik 1558 bei G. Zarlino, der damit ein SICH ABSETZEN VOM ALLGEMEINEN bezeichnet:

Le istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, Cap. 74: Ne solamente si serueno delle chorde propie di quel genere, del quale dicono, che è la compositione; ma etiandio di quelle, che sono propie, & serueno particolarmente a gli altri generi, & di alcune altre, che sono al tutto forestiere, & vsano anco molti interualli diatonici, et modulationi tanto strane, quanto si possa dire, come sono interualli di Tritoni, Semidiapenti, et altri simili, i quali da gli Antichi erano molti schiuati: percioche non solamente offendono il sentimento: ma anche contradicono alla ragione; come nelle loro compositioni si può insiememente vdire, & vedere; le quali, per non contenere alcuna delle gia dette cose, non si possono chiamare composte in alcuno di questi due generi, che vsauano gia li Musici antichi; ma in genere ritrouato, & fatto ad vn modo loro, molto conforme a i loro capricci (282 f.);
IV, Cap. 17: Ma perche alle volte li Musici, non gia per neceßità: ma più presto per burla, & per capriccio; o forse per volere intricare il ceruello (dirò cosi) alli Cantanti, sogliono trasportare li Modi più verso l'acuto, ouero verso il graue per vn Tuono, o per altro interuallo... (319).

Die Betonung des Eigenwilligen in Wendungen wie per capriccio, a capriccio oder di capriccio hebt das Belieben des musikalisch-schöpferisch Tätigen als Komponente seiner spezifischen Kreativität hervor:

Cl. Monteverdi, Brief an A. Striggio (1. 2. 1620): Per questo, se io doverò far il ballo, m'invia Vostra Signoria Illustrissima quanto prima li versi; quando che no, gliene attacherò uno a mio caprizzio aciò si goda così bel'opera di Vostra Signoria Illustrissima (ed. Lax, Florenz 1994, 79);
A. Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687) IV, *Della Semiminima col punto sincopata, e perfidiata con trè Crome*: Perfidia nella Musica s'intende continuare vn passo à capriccio del Compositore, come per essempio il sopra mostrato Contrapunto della Semiminima sincopata, e puntata con trè Crome... (17 f.);
Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): Molti, e varj di questi motivi potrai osservare nelle Cantate di molti Virtuosi Professori; ma particolarmente in quelle del Sig. Giovanni Bononcini Degnissimo Virtuoso di Sua Maestà Cesarea, in cui scorgerai non meno della bizzaria, la vaghezza, l'armonia, lo studio artificioso, e la capricciosa invenzione; che perciò con giustizia incontra l'applauso di un Mondo intiero ammiratore del suo bellissimo Ingegno (110).

(b) Vermehrt gilt capriccio um 1600 als ANZEICHEN EINER LAUNE, die den eigenen Einfall über die Re-

geln der Komposition erhebt. Vielfach beschreiben Theoretiker diese Ablösung von etablierten Konventionen als Zügellosigkeit einer jüngeren Generation und verwenden dabei einen entsprechend negativen und wertenden Unterton:

V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581): ...stimando maggiormente (tirati da un'ambinoso & vano pensiero) l'impertinenti nouità de capricci loro (12);
A. Fr. Doni, *Dialogo della musica* (Venedig 1544): Così egli rispondeva: „Non più, non più, mai più comporrò di capriccio, mai più". Così forniron con le staffilate la musica et insegnarono al bufolaccio comporre comedie (ed. Malipiero, Wien 1965, 292);
G. M. Artusi, *L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica* I (Venedig 1600): Mentre che io vado considerando, che li pratici più Moderni non conoscono differenza alcuna de Tuoni, nè di Semituoni; ma tutti diuidono con ♮, & ♭ molli, senza hauer di loro altra consideratione, che hauere li rincontri delle Consonanze imperfette per fare quegli effetti, che al loro capricio sodisfanno... (f. 20');
ders., *Considerationi mus.* IX, in: *L'Artusi...* II (Venedig 1603): Tutto questo disordine da altro non nasce, se non che non intendono altro che quello che gli capricij loro le dicono, che stij bene... (30);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Dieweil aber jhrer etliche vermercketen vnd erkanten, daß man viel *dissonantien* hörete, wenn man solchen Baß also schlecht vnnd *simpliciter* hinweg machte, dieweil die Musicalische Regeln ein jeder nach seiner Art, *Capriccio inclination* vnd gutdüncken anzeucht, so war es hochnötig solche mittel zu erfinden, dadurch man denselben recht *justamente*, vnd also, daß keine *errores* gehört würden, schlagen köndte, vnd so viel, als jmmer müglich nach der *Composition* des *Autoris* richtete... (129);
Denn ob zwar solches ordentliche gewisse Regeln seyn, so müssen sie doch gleichwol nach eines jeden *Componisten humor* vnd *capriccio*, (Gehirn vnnd Einfällen) allerley *exceptiones* leiden... (134);
S. Bonini, *Discorsi e regole sopra la musica et il contrappunto* (hs. zw. 1649 u. 1655): Mà alcune accademie fuori di Firenze par che tassino questo Signore di troppo ardire con farsi Autore di nuove Regole, fatte à suo capriccio, sprezzando i buoni documenti, e fondamenti di tale arte approvati da scrittori insigni con vive ragioni e demostrationi (zit. nach Database *Saggi mus. ital.*, 164);
Gasparini, *L'armonico pratico...*, loc. cit.: Avendo poi esperimentato dalle tante osservazioni da me fatte, che molte regole date da altri ne'tempi passati, per buone che siano, incontrano eccezioni infinite per le gran variazioni, motivi, pensieri, capricci, modulazioni, e movimenti di Bassi, che particolarmente oggidì da'nostri Virtuosi moderni si compongono (15 f.).

Konträr zum musikbezogenen Schrifttum stellt F. Zuccaro die Ambivalenz von Eingebung und Regelwerk im Bereich der bildenden Kunst in *L'idea de'pittori, scultori, et architetti* (Turin 1607) dar, wenn er für „tutte le bizzarie, capricci, invenzioni, fantasie, ghiribizzi dell'uomo" als Teil des auf freier Erfindung basierenden „disegno fantastico" die Freiheit von Regeln als innere Notwendigkeit ansieht, da für diese „per esser capricci, e bizzarie, non si può dar regola particolare" (zit. nach Hartmann 1973, 31 f.). Eine ähnliche verlagerte Gewichtung findet sich bei den englischsprachigen Lexikographen am Ende des 17. Jh. im Umgang mit dem aus dem Italienischen entlehnten Begriff capriccio:

E. Phillips, *The New World of Engl. Words: Or, A General Dictionary* (London [5]1696): *Capriccio*'s are pieces of Music, Poetry, and Painting, wherein the force of Imagination has better success than observation of the Rules of Art (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 52 a).

(3) Im 17. Jh. wird capriccio insbesondere im französischen Schrifttum zum Terminus für jenen Teil künstlerischer Imaginationskraft, in dem sich die CHARAKTERISTISCHE EIGENART der Kunstschaffenden niederschlägt:

M. Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris 1636), *Traitez de la voix et des chants* II: Et puis la multitude des Airs va iusques à l'infiny, & et la bonté des chants depend le plous souuent de la fantaisie du Compositeur... ce qui empesche que l'on puisse prescrire des regles infallibles si l'on ne veut comprendre & renfermer l'infinité de l'imagination & de la caprice des hommes dans les bornes de quelques maximes qui fassent vne chose finie de l'infiny (97 f.);
ibid., *Traitez des consonances...* II: L'Art de faire de bons Chants sur toutes sortes de sujets ne dépend pas seulement du genie, de la caprice, & de l'inclination de ceux qui les font, mais aussi du iugement qui doit seruir de conduite aux Compositeurs... (364 [recte 360]);
Les autres mouuemens sont messez, & peuuent encore estre messez en plusieurs autres manieres, suiuant la caprice & la volonté des Compositeurs... (409);
La Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris [1656] [2]1666), *Avant-Propos*: Ce n'est pas neantmoins qu'elles soient à rejetter, en sorte que de ne s'en servir que selon son caprice; mais il y a tousiours raison de ne les pas garder quand on peut faire quelque chose de meilleur (o. S.);
J. Ozanam, *Dictionaire mathématique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: LE CAPRICE, ou *Fantaisie*, ce sont de certaines Pieces de Musique, où les Compositeurs se laissent aller à leur imagination, & suivent leurs caprices (666);
Le Grand Dictionnaire de l'Académie françoise (Paris [2]1696): CAPRICE... Il signifie quelque fois, Saillie d'esprit & d'imagination, & alors il se peut prendre en bonne part... CAPRICIEUX... Il se prend tousjours en mauvaise part (I, 88).

Auch A. Furetière differenziert die Bewertung von caprice je nach Kontext. Die mit dem allgemeinsprachlichen Ausdruck caprice konnotierte Launenhaftigkeit bezeichnet er im entsprechenden Artikel des *Dictionaire Universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690) noch als „Déreglement d'esprit" und verweist dabei auf die fremde Herkunft des Wortes. Die auch für die Künste zunächst als negativ kritisierte Vernachlässigung von Regeln weicht jedoch in der Folge einem Verständnis von caprice als geistiger Kraft, die als kreativer Impuls wirksam wird:

CAPRICE, se dit aussi des pieces de Poësie, de Musique, & de Peinture, qui reüssissent plûtost par la force du genie, que par l'observation des regles de l'art... (I, f. Pp 3).

Die durch caprice implizierte Beliebigkeit als Teil künstlerischer Freiheit führt zu einem Begriffsverständnis, in dem caprice und Vernunft klar voneinander unterschieden werden. So beinhaltet die begriffliche Trennung von caprice und raison bei B. de Bacilly auch eine hierarchische Unterscheidung, die caprice geringer bewertet („leurs discours badins, qui ont plus de caprice que de raison", *Remarques curieuses sur L'art de bien Chanter*, Paris 1679, 207). Diese Unterscheidung fließt im Art. *Capricioso* des WaltherL (Lpz. 1732, 141 a) ein in die Definition des Adjektives capriccioso bzw. capricieux, das mit „auf zufällige Art, ohne vorläuffiges Drauf-Dencken" erklärt wird.

Auch im Kontext des Buffonistenstreites begegnet die Gegenüberstellung von Regelhaftigkeit und caprice. Letztere wird als Charakteristikum der italienischen Musik gesehen, die, da ihre Ungezügeltheit sich als Ausdruck des Genialen entpuppt, der französischen Musik überlegen erscheint:

Lettres d'un Academicen de Bordeaux sur le fonds de la musique I (Paris 1754): Comme premiers inventeurs de bien des choses, les Italiens ont une Musique un peu sauvage, saillante, essorée, libre, & presque libertine, capricieuse (*caprizant*) licencieuse, supérieure aux régles & à nous par conséquent qui sommes peut-être la régle, le régulateur, le balancier... (56);
Voilà le fait, notre fait: notre Musique, Musique de science & d'esprit, jouit d'une belle médiocrité... au lieu que la Musique Italienne, Musique de génie & d'impromptu, atteint souvent jusqu'au sublime, en donnant même souvent dans l'escarpé, le scabreux, le rocailleux, comme le Chevres, tout franc, qu'il me soit permis de le dire d'après le *Itali caprizant*, que je commente toûjours (*La Querelle des Bouffons*, ed. Launay, Genf 1973, 66 f.).

Auch G. Martini unterscheidet zwischen Eigenwillen und Verstand, greift aber dabei noch einmal (vgl. oben, I. (2)(b)) das Argument auf, daß die Dominanz der Laune als Eigenschaft der Modernen kritisch zu betrachten sei:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo I (Bologna 1774): Ciò deve servir d'esempio ad alcuni moderni, i quali più per capriccio, che per ragione, hanno introdotto di terminare le Composizioni, e il suono dell'Organo in Terza minore (14).

(4) Mit dem 18. Jh. erfährt die mit capriccio angesprochene Eigenwilligkeit eine merkliche Aufwertung, da sie nun als AUSWEIS HERAUSRAGENDER KÜNSTLERISCHER INSPIRATION gilt. Bereits der Eintrag *Capricio* im BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705) betont das in gleichnamigen Stücken sich zeigende Genie des Komponisten:

Ce sont de certaines pieces, où le Compositeur, sans s'assujetir à un certain nombre, ou une certaine espece de mesure, ou à aucun dessein prémédité, donne l'effort au feu de son genie... (11).

Auch J. Mattheson hebt den schöpferisch Tätigen hervor, dem als Autor die Lizenz der individuellen Laune zusteht (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 176: „nach der *Caprice* des *Autoris*"). Zugleich räumt er ein, daß es gelegentlich schwer zu unterscheiden sei, ob ein Autor, im konkreten Fall J. D. Heinichen, „aus *Caprice* oder Unwissenheit" handle (*op. cit.*, 64). In der von ihm neu herausgegebenen *Mus. Handleitung* II von Fr. E. Niedt (Hbg 1721) kommt es zu folgender Beschreibung, in der Mattheson in einer Anmerkung weit über Niedts eigene Worterklärung zu *Caprice* als „wunderlicher seltsamer Einfall" (95) hinausgeht, indem er den „freyen Geiste" als Urheber betont:

Die *Capricci* halten gar keine besondere Art; sondern sind eben das, was die *Fantasie* und *Boutades*, darinn einer seinem Sinn folget, und nach seiner *caprice* etwas hinsetzet oder herspielet; welches jedoch manchesmahl weit artiger zu hören ist, als was *regulirtes* und *studirtes*: wenn es aus einem freyen Geiste kömmt (95, Anm. z).

Die daran anknüpfende Erläuterung des Stichworts *Capriccio* im WaltherL (Lpz. 1732, 141 a) betont in der lateinischen Erklärung – „*subitus, fortuitus animi impetus*" – das Spontane und Zufällige als herausragende Komponente des Begriffs.

S. de Brossards Akzentuierung des Genies und des dadurch angeregten „feu", des furor poeticus, fließt in J.-J. Rousseaus musikbezogenen Eintrag *Caprice* der *Encyclopédie* D. Diderots ein (Bd. II, Paris 1751, 638 a; nahezu identisch übernommen in sein *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, 74: „Sorte de pièce de Musique libre, dans laquelle l'auteur... donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la composition"). Währenddessen wird im anonymen Stichwort *Caprice* jener *Encyclopédie* als Ausdruck der Architektur noch einmal die Dichotomie von Regellosigkeit und Ingenium aufgegriffen:

...on se sert de ce nom par métaphore, pour exprimer une composition bisarre, quoiqu'ingénieuse, mais qui est éloignée des préceptes de l'art... Par une imagination aussi fertile que déréglée, ils mettent en usage des licences qui autorisent la plûpart des jeunes architectes sans expérience & sans regle à les imiter... (637 b f.)

Der von Brossard übernommene Gedanke des „feu" wird in nachfolgenden Lexika übernommen und weiterentwickelt. So schreibt der im vorangegangenen Abschnitt zitierte A. Furetière mit Bezug auf die Künste von „la force du génie", während am Ende des 18. Jh. im Meude-MonpasD vom „délire de son imagination" die Rede ist (Art. *Caprice*, Paris 1787, 28).

Eine Überhöhung erfährt der Ausdruck capriccio in der Literatur des 18. Jh., wo er personifiziert und als den Künstler inspirierender Geist in die Nähe der Musen gerückt wird:

G. E. Lessing, *Briefe, d. neueste Literatur betreffend* (Bln u. Stettin 1759–65) VII, Teil 12, 127. Brief (18. 9. 1760): Ich bin von dem Gefolge der Musen, und diene den Poeten

und Malern nicht selten bei ihrer Arbeit; sie nennen mich Capriccio, ich bin jener Geist

– ille ciens animos et pectora versans,
Spiritus a capreis montanis nomen adeptus.

Die Deutschen haben mir noch keinen Namen gegeben, und nur wenige von ihnen kennen mich (Werke u. Briefe IV, Ffm. 1997, 757).

Freier Geist und Capriccio erscheinen bei L. Tieck zusammengefügt:

Dichterleben II (veröff. Bln 1831): ...da mein freier Geist, oder mein *Capriccio* sich in diesem Augenblick von keiner Regul, Form, Zaum, wollte fesseln und hemmen lassen, sondern ungebunden schweifte in den weiten schrankenlosen Räumen der *Phantasia,* von jenem heiligen Wahnsinn, oder der echten Musa, begeistert und gegeißelt (*Werke*, hg. von M. Thalmann, Bd. III, München 1965, 447).

Daß die im 19. Jh. kontrovers diskutierte, kreativ wirksame „gewisse Laune" des Komponisten „genial" sein soll und damit als ein Gegengewicht zu der als Charakteristikum von Capriccio benannten Stükken angeführten Plan- und Regellosigkeit wirksam werden kann, wird im HäuserL festgehalten (Meißen 1828, I, 45). Das Ingenium, das den musikalischen Einfall durchdringen soll, kann aber auch durch eine herausragende Musikerpersönlichkeit, wie etwa Beethoven, verkörpert werden:

H. Berlioz, *A travers Chants* ([1862] Paris [2]1872), *Étude critique des Symphonies de Beethoven. III. Symphonie héroique*: A considérer les choses d'un peu haut, il est difficile de trouver une justification sérieuse à ce caprice musical. L'auteur, dit-on, y tenait beaucoup cependant; on raconte même qu'à la première répétition de cette symphonie, M. Ries, qui y assistait, s'écria en arrêtant l'orchestre: „Trop tôt, trop tôt, le cor s'est trompé!" Et que, pour récompense de son zèle, il reçut de Beethoven furieux une semonce des plus vives (24).

(5) In Rückbezug auf die Literatur wird capriccio als Resultat närrischer Tollheit verstanden.

Schon die oben, in Abschn. I. (1), angeführten literarischen Belege aus dem 16. Jh. verwenden capriccio zur Abgrenzung von der Ernsthaftigkeit des ‚erhabenen' Schrifttums. So sind die *Capricci del bottajo* G. B. Gellis (Florenz 1548) als fiktive Zwiegespräche eines Böttchers mit seiner Seele Ausdruck des irreal Grotesken. P. Richelet faßt im *Dictionnaire françois* (Genf 1680, Art. *Caprice*, 109 b) die sich in caprice zeigende Einbildungskraft als „sorte de folie. (Il y a des caprices à faire perdre patience aux gens.)" zusammen und nennt das Merkmal so überschriebener literarischer Werke „quelque sujet un peu bizarre". Das Attribut bizarre verwendet auch eine Bearbeitung von A. Furetières *Dictionnaire Universel* (Den Haag [4]1727), wo die sich durch Sprunghaftigkeit auszeichnende kreative Kraft („saillie d'esprit et d'imagination") damit in Zusammenhang gebracht wird, daß „ceux qui les composent se laissent aller à leur imagination" (I, o. S., Art. *Caprice*). G. E. Lessing bezeichnet in dem Werk *Briefe, d. neueste Literatur betreffend* (Bln u. Stettin 1759–65, VII, Teil 12, 127. Brief, 18. 9. 1760) capriccio, den personifizierten Geist dichterischer Inspiration, als „Gefährte der *Fröhlichkeit*" und der „Tollheit" (Werke u. Briefe IV, Ffm. 1997, 759).

Um 1820 erscheint E. Th. A. Hoffmanns Erzählung *Prinzessin Brambilla* mit dem Untertitel *Ein Capriccio nach Jakob Callot*. In einem Brief an A. Wagner (21. 5. 1820) befürchtet Hoffmann, dieses Capriccio werde als „toller Mischmasch" verstanden werden (*Briefwechsel* II, München 1968, 254). Im Vorwort hebt er jedoch hervor, daß der Leser dieser Geschichte um den chronischen Dualismus von Ich und Rollenspiel der Figuren sich dem „kecken launischen Spiel eines vielleicht manchmal zu frechen Spukgeist zu überlassen" habe. Wesentlich für Hoffmann ist das über die Künste hinausreichende Moment des Humorig-Eigenartigen im Ausdruck capriccio, den er zuerst auf J. Callots „fantastisch karikierte Blätter" anwendet, dann auf das, „was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag" (Sämtliche Werke III, Ffm. 1985, 769).

Schon im 17. Jh. erscheinen die Werküberschriften Bizarria und Scherzo als Synonyme für capriccio (vgl. unten, II. (6)(a)). Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) gebraucht J. Mattheson mit dem Ausdruck Grillen als Oberbegriff für das zu den Fantasien gerechnete Capriccio einen weiteren Ausdruck aus diesem Bedeutungsfeld. Dieser im Allgemeinsprachlichen und in der deutschsprachigen Literatur häufiger verwendete Ausdruck, abgeleitet von ital. grillo und seit dem 16. Jh. als Synonym zu capriccio und stravaganza belegt, begegnet jedoch im Kontext von Musik nicht weiter. Während C. Czerny 1829 den „musikalischen Witz" als ein wesentliches Merkmal von capriccio streift (vgl. unten, II. (7)(a)), erörtert R. Schumann die besondere Form des Humors, der Capriccio charakterisiere, im Artikel *Capriccio* des *Damenkonversationslexikons* (Lpz. 1834) eingehender:

C a p r i c c i o, caprice, der Genre der Musik, welcher sich vom Niedrigkomischen der Burleske durch die Verschmelzung des Sentimentalen mit dem Witzigen unterscheidet. Nebenbei bezweckt sie oft etwas Etüdenartiges. Strenge Symmetrie der Form ist, wie natürlich, in dieser Gattung nicht so notwendig wie in der größeren, edleren der Sonate usw., eine zu ängstliche wäre sogar ein Fehler. Wieviel der Humor immer mehr Eigentum des männlichen Geistes geblieben, so hat sich doch die junge Virtuosin, die K l a r a W i e c k, mit vielem Glück auch in dieser Gattung versucht (zit. nach *Gesammelte Schriften*, hg. von M. Kreisig, Lpz. [5]1914, II, 207).

Im 19. Jh. werden die Bezeichnungen capriccio und scherzo zunehmend in Relation zueinander gesetzt (→ *Scherzo* V.). Einen Unterschied sieht F. Hand im „Unsteten und Unwillkührlichen, welches dem Capriccio so eigen ist... Das Scherzo weiß, was es

will" (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 305). Hingegen betont die Gleichsetzung beider Ausdrükke als Satzbezeichnung, etwa bei A. B. Marx („Auch der Name S c h e r z o ist oft für Caprice oder gar Etüde gebraucht worden", *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III, Lpz. [3]1857, 43, Anm.) und später bei H. Riemann (RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Capriccio*, 147 a), den Aspekt des eigenwilligen Humors in der inspirativen Kraft capriccio.

(6) Die Verwendung von capriccio dokumentiert eine zunehmende ANNÄHERUNG ZWISCHEN MUSIKALISCHEM EINFALL UND MUSIKALISCHEM PRODUKT, welches mit dem Wort bezeichnet wird. Bereits bei F. Baldinucci 1681 (zit. oben, I. (1)) und S. de Brossard 1703 (zit. oben, I. (5)) wird die Ambivalenz im Sprachgebrauch deutlich, die kaum zwischen Einfall und Resultat, die beide capriccio heißen, trennt. J. Matthesons Wort von der „*Caprice* des *Autoris*" wird fortgeführt in die Erklärung, daß die durch diese Gabe des Autors gestalteten Stücke „nicht unrecht den Nahmen *Capriccio* führen" (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 176). Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) beschreibt Mattheson dann capriccio als Einfall und Resultat des Fantasierens:

Die *Capricci* lassen sich nicht wol beschreiben. Der eine hat diese, der andre jene Einfälle. Je wunderlicher und ausserordentlicher sie sind, ie mehr verdienen sie ihren Nahmen (478).

D. G. Türks Definition spielt ebenfalls mit der Mehrdeutigkeit, die auch den als Erklärungshilfe gewählten Begriff Fantasie charakterisiert:

Clavierschule (Halle 1789): Das *Kapriccio*... ist ebenfalls eine Art von Fantasie... Das Ganze scheint nur ein Einfall zu seyn, welcher sich von selbst dargeboten hat (396).

Die Zufälligkeit und Beliebigkeit, die sich mit der Freiheit von capriccio verbinden, rufen erneut widersprüchliche Reaktionen hervor. H. Chr. Koch hebt hervor, daß der Komponist sich in capriccio benannten Stücken nicht an „eingeführte" Regeln binde, „sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune als einem überdachten Plan überläßt" (KochL, Ffm. 1802, 305). Und im Kontext von C. Czernys *Systematischer Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte* op. 200 (Wien 1829) gilt das musikalische Resultat Capriccio als die „freyeste, ungebundenste Art" (4) eines Improvisationsprozesses, bei dem „jede eigene, oder auch fremde Idee, während dem Spielen selbst, zu einer Art von musikalischer Composition auszuspinnen" sei (3).
Hingegen deutet sich in A. Gathys Ausführungen ein negativer Unterton an. Capriccio, eine „freie Fantasie", wird als „launenhaftes, willkührlich scheinendes Kunstwerk" definiert (GathyL, Lpz. 1835, Art. *Capriccio, Caprice*, 60 b). Auch im Art. *Capriccio* von G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835) wird im Anschluß an Kochs Formulierung die Regelfreiheit als Planlosigkeit dargestellt:

...allein neuerdings versteht man darunter [sc. unter Capriccio] auch wohl ein solches Tonstück, beim welchem sich der Componist... mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Es trägt dasselbe dann gleichsam den Character einer sogenannten freien Fantasie an sich, die nicht den Ausdruck einer einzigen, sondern gar vieler und mancherlei verschiedener Empfindungen zum Gegenstande haben kann. Eine Art von Ordnung und Zusammenhang herrscht allerdings noch darin, d. h. so wie sich dieselben unter einzelnen Gliedern herstellen lassen, die man aller Orts zusammengerafft hat. Ein Capriccio dieser Art erscheint, wenn es nicht noch in einer engeren Verwandtschaft mit der ersterwähnten Gattung steht, als ein für die Kunst völlig nutzloses Werk, als ein zufälliger musikalischer Einfall, dem man, als gänzlich characterlos, keinen Namen zu geben wußte, und der... auch nicht einmal auf den Werth eines Divertimento oder Impromptu Anspruch machen kann (119 f.).

Demgegenüber hebt I. Jeitteles capriccio als „freien Erguß der Laune" emphatisch heraus, dessen Produkt das „Sonderbare, Wunderbare streift, und hierin noch die Phantasie überbietet" (*Aesthetisches Lexikon*, Wien [2]1839, I, 129).
Für die Lexikographen des 19. Jh. bleibt ein capriccio genanntes musikalisches Stück mit der „im Augenblicke beherrschenden Laune" des Komponisten verknüpft (Mendel/ReißmannL II, Bln 1872, Art. *Capriccio*, 313). Im Anschluß an H. Riemann (RiemannL, Lpz. 1882, Art. *Capriccio*, 147 a) konzentrieren sich lexikalische Einträge zum Begriff capriccio auf die Definition des Satztypus und seiner Sachgeschichte. Der Aspekt des Launigen und Eigenartigen wird nun vermehrt in den Erklärungen der Wendung a capriccio, aber auch der des Adjektivs capriccioso angesprochen.

II. Seit um 1560 ist capriccio als BETITELUNG FÜR KOMPOSITIONEN UNTERSCHIEDLICHER ART belegt. Der Ausdruck bezeichnet sowohl Sammlungen als auch Einzelsätze. Auffallend ist die Heterogenität der so bezeichneten Werke im Hinblick auf ihre Besetzung und ihre kompositorische Faktur, aber auch bezüglich ihres Aufführungskontextes. Die sich einer Regelbildung entziehende Laune, die sich in der individuellen Erfindung niederschlägt, prägt ein Repertoire, das vom Übungsstück bis zum Bühnenwerk reicht, jedoch durch die Benennung zusammengehalten wird.

(1) Ein AUF MUSIK VERWEISENDER ZUSATZ spezifiziert capriccio in Titeln von Kompositionen als musikalisches Kunstwerk. In der Titelgebung der *Capricci in musica* von V. Ruffo (Mailand 1564) verdeutlicht der Zusatz, daß der bis dahin im Allgemeinsprachlichen

und in der Literatur gebrauchte Begriff hier auf die Tonkunst angewendet wird. Gleiches gilt für die Setzung des Attributes in *Capricci mus.* bei G. Bassano (Venedig 1588) und G. Bonzanini (Venedig 1616) sowie für die erweiterte Titelgebung *Capricci armonici mus.* (G. B. Granata, Bologna 1674). Der in seiner Bedeutung ambivalente Begriff capriccio bedurfte, ähnlich wie andere auf musikalische Kunstwerke übertragene und bedeutungsoffene Ausdrücke wie scherzi oder fiori, einer die Musik anzeigenden Bestimmung.

(2) Die frühesten Belege für die Überschrift Capriccio umfassen VOKALE UND INSTRUMENTALE KOMPOSITIONEN. Wohl erstmals begegnet der Begriff in der Titelgebung des *Primo, secondo e terzo libro del capriccio* von J. de Berchem (Venedig 1561), einer Sammlung vierstimmiger madrigalartiger Vertonungen von Gedichten aus Ariosts *Orlando furioso*. Eine Trennung zwischen ausdrücklich Madrigal genannten Stücken und Capricci erfolgt in den *Madrigali ariosi, con alcuni capricci sopra a cinque tempi della gagliarda* von G. P. Manenti (Venedig 1586), ebenso in den *Capricii, et Madrigali* von P. Fonghetti (Verona 1598). In G. Croces *Triaca mus.* (Venedig 1595) bezeichnet der Zusatz „*Nella quale vi sono diversi Caprici a 4-5-6-7 voci*" eine Sammlung venezianischer Szenen, in denen mit satirischem Unterton Figuren aus der Commedia dell'arte sowie Tiere dargestellt werden (vgl. das Faks. in MGG II, 813 f.).
Als erster Beleg für die Verwendung des Ausdrucks capriccio im instrumentalen Bereich begegnen die im vorangegangenen Abschnitt erwähnten textlosen *Capricci in musica a tre voci* von V. Ruffo (Mailand 1564); das Verb cantare, das der Autor im Vorwort in bezug auf die Ausführung der Stücke verwendet, ist dabei nicht auf Vokalmusik eingeschränkt, sondern spricht in gleichem Maße Instrumentalmusik an. Alle Sätze tragen Überschriften, die auf ein bestimmtes soggetto (Nr. 6: *Vt, Re, Mi, Fa, Sol, La*), ein zugrundeliegendes Madrigal (Nr. 8: *O felici occhi miei*) oder ein Sujet hinweisen (Nr. 4: *La Braua*, Nr. 7: *Il Capriccioso*, Nr. 15: *La Danza*). Ausdrücklich auf das instrumentale Spiel auf allen Instrumenten verweist der Zusatz im Titel von G. Bassanos *Il fiore dei capricci mus. per sonar con ogni sorte di stromenti* (Venedig 1588). Genauer bestimmt ist hingegen die instrumentale Besetzung für die *Capricci a 2 stromenti cioè tiorba e tiorbino e per sonar solo varie sorti di balli e fantasticarie* von B. Castaldi (Modena 1622) und die *Capricci armonici sopra la chittarriglia spagnuola* von G. B. Granata (Bologna 1646). In die Trompetenschule *Modo per imparare a sonare di tromba* von G. Fantini (Ffm. 1638) integriert sind nicht nur Signalübungen, die durch „di capriccio" als frei erfunden gekennzeichnet sind, sondern auch mit Begleitung zu spielende freie Übungsstücke, die, wie in der Überschrift *Capriccio detto il Visconti*, durch auf Personen verweisende Zusätze charakterisiert werden.
Die *Sinfonie, scherzi, ricercari, capricci et fantasie a due voci* von A. Troilo (Venedig 1608) enthalten den Vermerk „*Per cantar et sonar con ogni sorte di stromenti*". Deutlicher noch wird eine mögliche Wiedergabe in der Besetzung von Stimme(n) und Instrumenten im Titel der *Varii Capricci: canzonette a 1 o 3 voci da cantarsi sopra qualsivoglia istromento, con l'alfabeto della chitarra spagnola* von P. P. Sabbatini (1641) hervorgehoben. Auf den Basso continuo verweist die Überschrift des *Primo libro di canzone, sinfonie, fantasie, capricci, brandi, correnti, gagliarde, alemane, volte per violini e viole, overo altro stromento à uno, due, e trè con il B. c.* von A. Falconiero (Neapel 1650).
Nach 1640 bezeichnet capriccio nur noch selten Werke der Vokalmusik. Eine der letzten derartigen Titelgebungen ist die der Sammlung *Capricci stravaganti e mus. pensieri, passi e mezi da cantar, canzoni, et alcuni madrigali* (Venedig 1647) von M. Pesenti (zu weiteren Repertoireangaben vgl. Schaal 1995, 443 f.).

(3) Mit dem 17. Jh. begegnet capriccio hauptsächlich als Bezeichnung für INSTRUMENTALSÄTZE OHNE EINSCHRÄNKUNG IN DER ART DER BESETZUNG, wobei jedoch den Tasteninstrumenten eine besondere Bedeutung zukommt.

(a) M. Praetorius verknüpft den Ausdruck mit der Beschreibung INSTRUMENTALER SPIELWEISEN und beschreibt capriccio als rein instrumentalen Satztypus, den er entsprechend der lateinischen Übersetzungstradition, wie sie etwa im *Dittionario Volgare, & Latino* des F. Venuti (Venedig 1594) belegt ist, mit „Phantasia subitanea" gleichsetzt:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): *Capriccio seu Phantasia subitanea*: Wenn einer nach seinem eignem *plesier* vnd gefallen eine *Fugam* zu *tractiren* vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang *immoriret*, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es jhme in Sinn kömpt, einfället: Denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter geleget werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man *digredire*, *addire*, *detrahire*, kehre vund wende es wie man wolle. Vnd kan einer in solchen *Fantasien* und *Capriccien* seine Kunst vnd *artificium* eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen was in der Music *tollerabile* ist, mit bindungen der *Discordanten*, *proportionibus*, & c. ohn einigs bedencken gebrauchen darff (21).

Praetorius formuliert weder eine klare Abgrenzung zwischen Improvisation und Komposition, noch erfolgt im Hinblick auf eine instrumentale Zuordnung eine eindeutige Festlegung, wenn auch die Ausführungen zur fugierten Kompositionsweise ein bestimmtes Instrumentarium nahelegen. D. Speer rückt capriccio zwar klarer in den Kontext des „Claviers", wendet den Ausdruck an anderer Stelle

jedoch auch auf Übungsstücke für ein Ensemble von Streichinstrumenten (191 f.) an:

Grund-richtiger... Unterricht d. Mus. Kunst oder Vierfaches Mus. Kleeblatt (Ulm [1687] ²1697): Wird einer nun biß zu dieser *Fugen* Art auf dem Clavier gelangen, so wird ihme hoffentlich von selbsten ankommen, solche weiter außzuführen, oder ein und ander *Thema*, so es beliebig, auch auß einem andern *Tono*, als es etwan hier mag seyn vorgestellet worden, zugebrauchen Anlaß geben, und mithin auch etwan von selbsten dergleichen Fugen zu erfinden genugsame Anleitung geben, weil solches Thun oder Spielen der *Fugen*, so wohl der *Præludien* und *Toccaten*, blosse *Capricien* und *Musicalische Fantaseyen*, womit sich ein erfahrner *Musicus* gemeiniglich zu *delectiren* pfleget, und mehr auß steter Ubung, als Vorschreibung herflüsset und spriesset (153).

J. Mattheson, der im *Neu-Eröffneten Orch.* (Hbg 1713) Capriccio als Spielart von Toccata behandelt, ordnet dieses den „*Clavier*-Sachen" zu:

...wiewol man deren die meisten unter *Clavier*-Sachen antrifft, desgleichen auch *Toccaten*, die sonst keinem *Instrumento*, als dem *Clavier* und der Orgel zukommen, auch nach der *Caprice* des *Autoris* eingerichtet werden, dahero sie denn, wenn eine kleine Veränderung von Fugen oder andern Sachen dazu kommt, nicht unrecht den Nahmen *Capriccio* führen (176).

Allerdings schränkt auch er die Bezeichnung nicht ausschließlich auf die Tastenmusik ein. Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739, 232) wird capriccio den „musicalischen Grillen" der Instrumentalmusik im allgemeinen zugeordnet und als Spielart der Fantasie behandelt.

lautende Satzbezeichnungen, etwa für die Toccata, Gagliarda oder Partita benannten Einzelsätze des Druckes *Il secondo libro de ricercate & altri varij capricci* von G. M. Trabaci (Neapel 1615).
Beispielhaft für spätere mit Capriccio betitelte Kompositionen werden die in Rom 1624 (*Primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie in partitvra*) und 1637 (*Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*) veröffentlichten Werke von G. Frescobaldi. In der Vorrede zur Sammlung von 1624, die ausschließlich Capriccio benannte Einzelsätze umfaßt, erläutert er den Unterschied so betitelter Sätze zu den Ricercari:

op. cit., A gli studiosi dell'opera: Per che il sonare queste opere potrebbè riuscire ad alcuni di molta fatica, vedendole di diuersi tempi, & variationi... hò voluto auuertire che in quelle cose, che non paressero regolate, con l'vsò del contrapunto, si debba primieramentè cercar l'affetto di quel passo & il fine dell'Autore circa la dilettatione dell'vdito & il mòdo che si ricerca nel sonare In questi componimenti intitolati Capricci, non hò tenuto stile Cosi facile come ne miei Ricercari Ma non si deue pero giudicare la difficolta loro prima di mettergli bene in prattica nell'instromento doue si conoscera con lo studio l'affetto che deue tenere, Come anco hauendo atteso insieme la facilita studio è vaghezza, parendomi Cosa assai Conueneuole à chi suona Che se l['']opere paressero di faticha il cominciar da principio sino al fine sipotra pigliar, doue più piacera di detti passi & finire in quelli che termineranno del suo tuono Si deueno i principii cominciarli adagio a dar maggior spirito e vaghezza al seguente passo & nelle Cadenze sostenerle assai prima che si incominci laltro passo... Il che sia detto con ogni modestia, & con rimittermi al buon giuditio degli studiosi (o. S.).

(b) Ein besonderer Schwerpunkt für Capriccio benannte Satztypen entwickelt sich um 1600 in der MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE. Ein als *Capriccio sopra il pass'è mezo antico* überschriebener Satz befindet sich im *Terzo libro de ricercari* für Orgel oder Cembalo von A. Gabrieli (Venedig 1596), während seine *Canzoni alla francese per sonar sopra istromenti da tasti libro sesto* (Venedig 1605) ein *Capriccio a imitatione* ankündigen, welches in der Sammlung jedoch als *Ricercar sopra Con lei foss'io* betitelt ist. Ausdrücklich für Orgel bestimmt sind die Capricci aus A. Banchieris *L'organo suonarino* (Venedig 1605), über deren Aufführung im Gottesdienst Banchieri anmerkt: „Replicato il secondo Agnus Dei dal Choro, si suona vn Cappriccio, ouero Aria alla Francese, che sia vaga, ma Musicale" (I, 38).
Eine größere Anzahl von Veröffentlichungen aus Neapel läßt einen regionalen Akzent für den Gebrauch des Ausdrucks capriccio in Süditalien annehmen (vgl. Edler 1997, 411 f.). Von G. de Macque sind etwa ein *Capricio Sopra ré, fa, mi, sol* (vgl. *Monumenta Musicae Belgicae* IV, [1938] Amsterdam 1968, 33), aber auch ein Satz mit der selteneren Titelwahl *Capriccietto* (vgl. *17th Cent. Keyboard Music* VII, New York 1987, f. 8ᵛ) überliefert. Wie auch in der Ensemblemusik dient capriccio häufig als Sammelbegriff für anders-

(c) Die Benennung von satztechnischen, aber auch programmatischen Vorgaben durch VERBALE ZUSÄTZE IN DEN ÜBERSCHRIFTEN kennzeichnet den Umgang mit der Wortwahl capriccio bei Frescobaldi. Im Gegensatz zu anderen Satztypen, wie Fantasia oder Toccata, die mit ähnlichen kompositorischen Aufgaben, wie etwa der Verarbeitung eines bestimmten Soggettos (*sopra Ut re mi fa sol la*), der Chromatik (*cromatico di ligature al contrario*; *di durezze*), einem Tanz (*sopra la Spagnoletta*) oder einem Baßmodell (*sopra la Bassa Fiamenga*) in Zusammenhang gebracht werden, liegt bei den Capricci die auf die Betitelung beziehbare inhaltliche Besonderheit in der Sprunghaftigkeit stilistischer Wechsel, die Frescobaldi mit seinem verbalen Hinweis auf den jeweiligen Affekt und die Intention des Autors anspricht. Programmatische Ideen, wie etwa im *Capriccio sopra la battaglia* (1637) oder dem lautmalerischen *Capriccio sopra il Cucco* (1624) verarbeitet, oder die als besonderer Aufführungseffekt wirksam werdende Vorschrift, im *Capriccio con l'obligo di cantare la quinta parte, senza toccarla* (1624) die fünfte Stimme zu singen, verbinden die Originalität des Autors mit bereits existierenden Traditionen des Satztypus, wie etwa den charakterisierenden Satztiteln bei V. Ruffo (vgl. Kämper 1970, 142 f.). Mit dem Moment des ungewöhnlichen, aus

einer Laune heraus entstehenden Einfalls wird aber auch der Bogen geschlagen zur Wortgeschichte von capriccio, in der die Laune als Teil der Originalität des Kunstschaffenden angesehen wird.
Die Satzbetitelungen späterer Komponisten deuten auf die Wirkung von Frescobaldis Capricci hin. So greift etwa T. Merula in *Un Cromatico overo Capricio primo Tuono per li semjtuoni* (vgl. *Monumenti mus. ital.* I/1, Brescia u. Kassel 1961, XII) die Chromatik als satztechnische Aufgabe auf. Die Verarbeitung einer geistlichen Vorlage indiziert die Titelgebung von N. A. Strungk in *Capriccio über d. Choral: Ich dank dir schon durch deinen Sohn.*
Die Idee, Naturlaut- oder Geräuschimitationen einzubinden, wirkt bei A. Poglietti weiter, der in seinem *Compendium oder Kurtzer Begriff* (1676) die Incipits auflistet von „mancherley Caprizien... wie man auf dem clavier unterschiedlicher thür, Voglgesänger, und anders imitiren möge" (zit. nach: Fr. W. Riedel, *Quellenkundliche Beitr. zur Gesch. d. Musik für Tasteninstr. in d. 2. Hälfte d. 17. Jh.*, Kassel 1960, 81). Während Poglietti mit dem *Capriccio per lo rossignolo sopra 'l ricercar* oder dem *Capriccio vber dass Hennengeschreij* die Programmatik als solche aufgreift, lehnt sich die Titelgebung des *Capriccio sopra il cucù* von J. K. Kerll direkt an Frescobaldi an. Auch in der französischen Clavecinmusik erscheint die Bezeichnung caprice in der Verbindung mit charakterisierenden Zusätzen, so etwa für die *Caprice sur les grand yeux* (in *Livre de pièces de clavecin*, Paris 1704) von L. N. Clérambault. Die Tradition der Überschriften mit Hinweisen auf das nachgeahmte Sujet reicht bis hin zu J. S. Bachs *Capriccio sopra il Lontananza del suo Fratro dilettissimo* (BWV 992) und Beethovens *Rondo a capriccio* G-dur op. 129 mit dem Untertitel *Die Wut über d. verlornen Groschen* (1795–98).

(d) Die DIMINUTIVFORM CAPRICCIETTO ist seit dem 17. Jh. in der Musik belegt. Auffallend sind die mit der Verwendung der Bezeichnung verbundenen orthographischen Varianten. Während im BrossardD „Capricetto" als Diminutiv von „capricio" angeführt ist (Paris [1703] ²1705, 11), erklärt H. Chr. Koch (*Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik*, Lpz. 1807, 74) „Capricietto" als „kleines oder kurzes *Capriccio*". Letzteres wird im HäuserL (Meißen 1828, I, 45) präzisiert zu einer „kurzen freyen Phantasie" und in der zweiten Auflage von 1833 (I, 78) verändert in „eine kleinere, weniger ausgeführte kurze, freie Phantasie". Expliziter noch ist die Definition in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835):

Ein Capriccio von kleinerem Umfange, sowohl in seinem Ganzen als in seinen einzelnen Theilen und Absätzen, und seinem Innern und Aeußern nach, nennt man C a p r i c c i e t t o (120).

Als Werktitel erscheint capricciettto im 17. Jh. bei G. de Macque (vgl. oben, II. (2)(b)). Dieser Ausdruck tritt um die Mitte des 19. Jh. im Kontext von für den Salon bestimmter Klaviermusik auf, etwa mit dem *Capricietto à la bohémienne: pour le piano* op. 40 (1847) von J. Raff oder dem *Capriccietto* op. 156 (Paris 1879) von St. Heller und noch im 20. Jh., etwa als Satzbezeichnung in J. Sibelius' *13 morceaux pour le piano* op. 76 (Kopenhagen um 1920).

(4) Seit dem Ende des 16. Jh. gerät der Ausdruck capriccio in RELATION ZU KONTRAPUNKTISCHER SATZTECHNIK. P. Pontio schafft eine Verbindung zwischen Kontrapunkt und capriccio, indem er das Adjektiv capriccioso als möglichen Alternativbegriff für fugato betrachtet:

Ragionamento di musica (Parma 1588) III: Questo modo di contrapunto si chiama fugato; benche più presto io lo chiamarei obligato, ouer capriccioso (91).

M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 21; zit. oben, II. (2)(a)) beschreibt die fugierte Kompositionsweise als essentiellen Bestandteil von Capricci und Fantasien. Frescobaldis Capricci, auf deren freie Behandlung im Hinblick auf Kontrapunktregeln der Autor im Vorwort (1624) selbst hingewiesen hatte (zit. oben, II. (2)(c)), werden von A. Berardi als Musterbeispiele für die zuvor von ihm beschriebenen „contrapunti artificiosi" genannt (*Documenti Armonici*, Bologna 1687, 15). In Fr. Roberdays *Fugues et Caprices pour orgue* (Paris 1660; ed. Ferrard, Paris 1972) folgt jeder Fuge ein „CAPRICE SUR LE MESME SUJET", welches Variante des Themas, zugleich aber auch Variation der voranstehenden Fuge ist (→ *Varietas* IV. (1)(c) Exkurs).
Im WaltherL (Lpz. 1732, 141 a) heißt es unter dem Stichwort *Capriccio*: „Daher werden auch die vors Clavier gesetzte, aber nicht sonderlich ausgearbeitete Fugen also *tituliret.*" Ausführlicher widmet sich Fr. Marpurg diesem für ihn schon historisch anmutenden Sachverhalt:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): Auf dem Claviere findet man viele dergleichen uneigentliche Fugen unter dem Titel Capricen, wiewohl ehedessen zu den Zeiten des *Frescobaldi, Froberger, Danglebert* und anderer auch eine eigentliche Fuge öfters eine Caprice genennet wurde, wenn dieselbe über einen sehr lebhaften Hauptsatz componiret war, und folglich das ganze Stück aus geschwinden Noten bestand, indem man damahls der Fuge nichts als langsame und schwere Noten gewidmet wissen wolte (18 f.).

Für H. Chr. Koch hingegen gehört der bedeutungsgeschichtliche Zusammenhang von Capriccio und Fuge bereits der Vergangenheit an:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Capriccio*: Zu Anfange des verwichenen Jahrhundertes bezeichnete es eine fugenartige für das Klavier bestimmte Komposition über ein lebhaftes Thema, welches aber nicht streng nach den Regeln der Fuge ausgeführt wurde (74).

Kochs retrospektive Sicht wird von den Autoren des 19. Jh. übernommen. So dienen der Ausdruck und das gleichnamige Kompositionsbeispiel G. Fr. Hän-

dels für A. B. Marx zur Veranschaulichung einer historisch gewordenen Technik:

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. 1838): Die Anlage des Tonstückes ist in der That eine fugenartige; aber der Komponist hat wohl erkannt, dass seine Erfindung nach Umfang und gangartigem Inhalt ungeeignet sei für eine wirkliche Fuge, und hat (unter dem Namen Capriccio) ein Mittelwesen zwischen Fuge und selbständiger Figuration gebildet (212).

(5) Schon um 1600 erfährt capriccio in Werküberschriften und theoretischen Abhandlungen eine NÄHERE BEGRIFFSBESTIMMUNG DURCH ALTERNATIVTERMINI, die ebenfalls nicht eindeutig festlegbare Satztypen bezeichnen. In Titelgebungen ist fantasia als Alternativbegriff zu capriccio bereits durch *Fantasia Capriccio* (in: Fr. Lindner, *Gemma mus.*, Nürnberg 1588) belegt. Im *Primo libro di diversi capricci per sonare* von A. Mayone (Neapel 1603) steht capriccio als Synynom für in der Sammlung als Toccata bezeichnete Sätze. In G. Strozzis *Capricci da sonare* (Neapel 1687) hingegen dient capriccio als Sammelbegriff für verschiedene Instrumentalsatzbezeichnungen, unter denen sich u.a. Toccaten, Ricercate, Sonaten und Tanzsätze befinden.
Bereits M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 21; zit. oben II. (2)(a)) behandelt capriccio und fantasia als synonyme, musikbezogene Bezeichnungen, die beide zusätzlich auf das begrifflich mit ihnen verbundene spontane Einfallsvermögen zurückverweisen. Grundlegend für nachfolgende Autoren stellt das BrossardD (Paris [1703] [2]1705) capriccio in den Zusammenhang anderer satzbezeichnender Termini. So wird capriccio unter dem Eintrag *Fantasia* mit diesem Ausdruck nahezu gleichgesetzt, außerdem mit Preludio, Ricercata sowie Sonata als Alternativbegriffen umgeben (11 u. 25). Unter dem Stichwort *Stilo Phantastico* fügt Brossard außerdem noch Toccata hinzu. Dessen Formulierungen greift das WaltherL (Lpz. 1732) auf und nennt neben Fantaisie auch Boutade als Synonymbegriff. J. Matthesons Ausführungen rücken capriccio in die Reihe der Satztypen, die er mit dem fantastischen Stil in Zusammenhang bringt: Boutade, Toccata, Preludio sowie Fantasie als Oberbegriff (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 87 u. 232; vgl. oben, II. (2)(a)). Mattheson greift die bei Praetorius und D. G. Speer (1697) angesprochene Vorstellung des freien Spieles auf, indem er den Eindruck des „Stegreif"-Spiels als Grundzug für alle genannten Satztypen hervorhebt, die er mit dem Wort der „musikalischen Grillen" mit einem weiteren kunsttheoretischen und allgemeinsprachlichen Begriff zusammenbringt, der für launiges, scherzhaftes, aber auch groteskes Einfallsvermögen steht (→ *Fantasia* III. (2)(a)). Die Idee des Charakterstückes wird 1783 in einer Rezension „kleiner Clavierstücke" von C. Ph. E. Bach berührt:

J. J. Engel, *Ueber d. mus. Mahlerey* (Magazin d. Musik I, 1783): Diese musicalische Instrumentalmahlerey hat Bach vorzüglich in einem gewissen Trio wohl angebracht... Außerdem gehören hierher gewisse seiner kleinern Stücke von dem treflichsten Gehalt: Z. E. die *L'Auguste*, die *la Buchholz*, *la Jeannette* und verschiedene andre Capriccios seines Geistes..., in denen er... die Charaktere verschiedner seiner Freunde und Bekannten... ausgedrückt hat (1179, Anm.).

Für H. Chr. Koch gehört die Parallelsetzung von capriccio und freier Fantasie zum modernen Verständnis des Begriffes capriccio (vgl. dazu auch unten, II. (8)):

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Capriccio*: Anjezt verstehet man unter *Capriccio* eine Art von freyer Fantasie im Gegensatze mit einer regelmäßig ausgeführten Komposition, oder ein solches Tonstück, bey welchem sich der Tonsetzer nicht an die gewöhnlichen Formen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt (74).

(6) Die Betitelung capriccio deutet auf KOMPOSITORISCHE BESONDERHEITEN hin, welche die dem Begriff implizite Lizenz zum Außergewöhnlichen aufgreifen.

(a) Mit capriccio schon im frühen 17. Jh. verbundene Attribute und Gleichsetzungen unterstreichen DAS ZUM KURIOSEN NEIGENDE DES MUSIKALISCHEN EINFALLS. Herausragend hierfür erscheint die Begriffsprägung des *Capriccio stravagante* von C. Farina aus dessen *Ander Theil newer Paduanen* (Dresden 1627), ein *„kurtzweilig Quodlibet... von allerhand seltzamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden"* (vgl. Engel 1952, 810 u. 815). In dem mit 367 Takten außergewöhnlich langen Stück liegt die Besonderheit darin, daß ein vierstimmiges Streicherensemble nicht nur verschiedene Musikinstrumente, sondern auch diverse Tiere nachahmen soll. Extreme, zum Bizarren neigende Spielanweisungen unterstreichen den scherzhaft-launigen Charakter der Imitation. Während die inhaltliche Idee der musikalischen Tierstimmenimitation andere Komponisten durch programmatische Titelzusätze kenntlich machen (vgl. oben, II. (2)(b)), übernimmt M. Pesenti das Attribut „stravagante" in die Überschrift *Capricci stravaganti, e mus. pensieri* für eine Sammlung vokaler Sätze (Venedig 1647). Auch der im Zusammenhang mit B. Marinis *Sonate, symphonie... & Retornelli, Per ogni sorte d'Instr., un capriccio per sonar due violini quatro parti... & alcune sonate capricciose per sonar due e tre parti con il violino solo, con altre curiose & moderne inventioni* (Venedig 1629) gebrauchte Ausdruck curiose indiziert eine Besonderheit, die in Besetzung und Spieltechnik zu finden ist.
Im deutschsprachigen Bereich erscheinen vergleichbare Titelgebungen, wie etwa *Capriccen auf sonderbare lustige Manier* (1675) oder *Mus. Erquick-Stunden lusti-*

ger Capriccien (Darmstadt 1679) von W. C. Briegel (vgl. E. Noack, *Wolfgang Carl Briegel*, Bln 1963, 126, und A. Göhler, *Musikalien-Verzeichnis nach d. Messkatalogen 1564–1759* II, Lpz. 1902, Nr. 183 u. 184), sowie die *Joco-seria harmonica sacro-profana, nempe Capriceto, Gavotti, Gique...* (um 1668) von M. Keltz (vgl. Göhler, *op. cit.*, Nr. 785). Die in den *Componimenti mus.* enthaltenen Suitensätze bezeichnet der Komponist G. Muffat im Vorwort als „allerley Gattungen artiger Caprices, oder so genannten Galanterie-Stück" bzw. „Leiggiadri Capricci d'ogni Spezie, volgarmente Galanterie" (Augsburg um 1736; *Denkmäler d. Tonkunst in Österreich* III/3, Wien 1919, 7 u. 9).
Auch die Gleichsetzung mit dem Begriff Scherzo unterstreicht den Charakter des Auffallenden, so etwa für die Sammlung *Fantasie Scherzi et Capricci da sonarsi in forma di Canzone, con un Violino solo, o vero Cornetto, con il Basso principale* von G. Puliti (Venedig 1624), die zwölf mit charakterisierenden Titeln versehene Sätze umfaßt, darunter, ähnlich wie bei V. Ruffo, eine *La Capricciosa* (→ *Scherzo* II. (2)). Die Titelgebung *Bizzarie armoniche overo Sonate da camera* von B. Brevi (1693) verwendet einen weiteren synonymen Ausdruck für die im einzelnen Capriccio betitelten Kompositionen.

(b) Capriccio überschriebene Einzelsätze in Instrumentalwerken zeichnen sich durch BESONDERE EFFEKTE aus. Der als Capriccio betitelte Satz im *Hortulus Chelicus* von J. J. Walther (Mainz 1688) für Violine und Generalbaß enthält ein Ostinato mit fünfzigfacher Wiederholung. Auch der im RousseauD (Paris 1768, 74) als beispielhaft für die Satzbezeichnung angeführte Schlußsatz der *Suite* op. 1 für Violine solo (Paris 1705) von J.-F. Rebel hat mit 53 Variationen über einem Ostinato eine vergleichbare Struktur. In den Violinwerken von Fr. Veracini (*12 Sonate a violino solo, e basso*, Dresden 1721; *12 Sonate accademiche* op. 2, London 1744) verbindet sich mit der Überschrift Capriccio ein Gefüge von hohem spieltechnischen Anspruch, das des besseren Effektes wegen jeweils am Schluß der Sonaten plaziert ist. Fr. E. Niedt bemerkt in seiner *Mus. Handleitung* II (Hbg 1706) über „*Caprice*" und „*Caprizzio*":

...eigentlich ein wunderlicher und seltzamer Einfall; wird fast auff *Ciacconen*-Art *tractiret*; der *Bass* hält sich aber an kein gewiß *Thema*, sondern verändert solches (f. O 2).

Zum einen konnte die Satztechnik der Variation zum Ort werden für „le feu de la Composition" (RousseauD, loc. cit., 74). Andererseits bot die Satzidee Capriccio Raum für den launenhaften Umgang mit instrumentalen Effekten. Sie konnten, wie bei Pesenti (zitiert oben), sich in einer zum Unkonventionellen tendierenden Besetzung äußern, spezielle Spieltechniken – wie etwa im *Capriccio* aus den *Sei Sonate a violino e basso et in fine un capriccio* op. 3 (Paris o. J.) von St. N. detto Spadina – das Flageolett hervorheben, oder aber, wie vermehrt ab dem 18. Jh., instrumentale Virtuosität in den Vordergrund rücken.

(7) In TITELN VON BÜHNENWERKEN begegnet der Begriff als Entlehnung aus anderen Künsten. Die Bezeichnung *Il Capriccio drammatico* ist als Titel eines Einakters von G. Valentini belegt, der zusammen mit dem Einakter *Don Giovanni* von G. Gazzaniga am 5. 2. 1787 in Venedig uraufgeführt wurde. Die *Capriccio* überschriebene Handlung, eine Umarbeitung des Stückes *La Novità* durch den Librettisten G. Bertati, stellt ein Theater im Theater dar, indem die Diskussionen einer Theatertruppe um eine Oper dem zweiten Einakter wie ein Vorspiel vorausgehen. Offensichtlich in Analogie zur Malerei, wo capriccio als Gattungsbegriff auf das gestalterische Verfahren hindeutet, nicht zusammengehörige, imaginäre oder reale Motive zu kombinieren, erscheint hier die Titelwahl für das szenische Spiel im Spiel.
Das Moment der Zusammenfügung wird bei der Wahl des Begriffs capriccio auch in der anonymen Rezension einer Fantasie von C. Ph. E. Bach (Magazin d. Musik II, 1786/87) entscheidend für die alternative Bezeichnung (vgl. oben, II. (4)). Dort wird die Fantasie, der H. W. von Gerstenberg zwei wahlweise vorzutragende Texte von Sokrates und aus Shakespeares *Hamlet* unterlegte (Sonate Nr. 6 der Probestücke Wq. 63, 3. Satz), hinsichtlich ihrer Aufführung folgendermaßen beschrieben:

Ich brauche übrigens wohl nicht zu erinnern, daß man das Stück nicht etwa als Duett zu betrachten habe, sondern als zwey von einander verschiedne ernste Capriccio's. Man spielt die Phantasie auf dem Claviere; und singt entweder die eine oder die andre Poesie (1363).

Auch E. Th. A. Hoffmanns auf seine Erzählung *Prinzessin Brambilla* 1820 bezogene Bemerkung, diese würde als „toller Mischmasch" verstanden werden (vgl. oben, I. (5)), steht in diesem Kontext. Allerdings deutet Hoffmanns Hinweis auf den musikbezogenen Begriff capriccio im Vorwort der Erzählung auf die intendierte formale Gratwanderung hin.
Die Wahl des Untertitels *Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzug* für den in vier Sätze gegliederten Einakter *Arlecchino* von F. Busoni (op. 50, 1917) verweist in anderer Art auf die Geschichte von capriccio in der Malerei, indem die Tradition, Motive aus der Commedia dell'arte im Bild festzuhalten, auf ein Bühnenkunstwerk übertragen wird (vgl. Mai 1996, 263 ff.). Die darüber hinaus mit der Kombination unterschiedlicher stilistischer Ebenen durch Zitate und Parodien spielende Oper greift aber auch die collagenhafte Mischung unterschiedlicher Elemente als mit der Begriffswahl verbundenes Merkmal auf.
Der Gedanke zur Benennung *Capriccio* mit dem Untertitel *Konversationsstück mit Musik* (1942) für R. Strauss' Bühnenwerk ging von dessen Librettisten Cl. Krauss aus, der damit dem Wunsch des Kompo-

nisten folgte, einen Titelvorschlag für „etwas ganz Ausgefallenes..., eine dramatische Abhandlung..., eine theatralische Fuge" zu finden (zit. nach: *Richard Strauss – Clemens Krauss. Briefwechsel*, hg. von G. Kl. Kende u. W. Schuh, München ²1964, 40). Krauss' Kommentar zu dem von ihm erarbeiteten Entwurf am 24. 3. 1941 zeigt die bewußte Mehrdeutigkeit, die in der Titelwahl zum Ausdruck kommen soll:

op. cit.: Eine Oper können wir das Stück nicht nennen, Sie wollten ja auch keine Oper schreiben. Lustspiel ist es auch keines. Man könnte... sagen: „Eine Musik-Komödie in einem Aufzug". Warum aber wollen wir das Stück nicht als das bezeichnen, was es wirklich ist

„C A P R I C C I O"

Ein Konversationsstück für Musik.

halten Sie das nicht für das Richtigste? Ein Konversationsstück ist das „Capriccio" wirklich, ein Stück also, in dem geistreiche Dialog-Führung und Diskussionen die Hauptsache sind. Daß Sie die Caprice hatten, so ein Stück zu komponieren, ist ja eben das Aparte an dem ganzen Werk (238).

(8) Mit dem 18. Jh. dient capriccio als Betitelung für VIRTUOSE SOLISTISCHE SATZGEFÜGE im Zusammenhang mit Melodieinstrumenten.

(a) Seit um 1720 ist capriccio als Alternativbegriff für eine AUSGEZIERTE KADENZ belegt. In P. Fr. Tosis Ausführungen über die neue Art, an den mit einer Fermate gekennzeichneten Schlüssen einer Arie virtuose Verzierungen anzubringen, die als solistische Schlußkadenz von den Sängern als Bravourstücke empfunden wurden, erscheint zum erstenmal die Bezeichnung capriccio als Beschreibung für eine solche Kadenz:

Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (Bologna 1723): Non è compatibile la debolezza di certi Vocalisti, che pretendono, che un'Orchestra intera si fermi nel più bel corso del regolato movimento dell'Arie per aspettare i loro mal fondati capricci imparati a mente per portarli da un Teatro all'altro, e forse rubati al popolare applauso di qualche fortunata più che esperta Cantatrice a cui si condona l'errore del Tempo in grazia dell'esenzione (64).

J. J. Quantz (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversière zu spielen*, Bln 1752, 151) zufolge war zu Beginn des 18. Jh. zunächst bei italienischen Komponisten die Mode aufgekommen, an den mit einer Fermate oder durch den verbalen Zusatz ad libitum markierten Stellen eine Kadenz einzufügen, die vom Solisten allein gestaltet wurde (→ *Kadenz* II. (3)). So münden in P. Locatellis *L'arte del violino. XII concerti cioe violino solo, con XXIV capricci ad libitum* op. 3 (Amsterdam 1733) die Ecksätze der Concerti in Capriccio benannte, auskomponierte solistisch-virtuose Teile von der Dimension eines eigenen Satzes, die ihrerseits wiederum am Schluß eine Markierung für eine vom Interpretierenden zu erfindende „cadenza" haben. B. Tate schildert in einem Brief vom 11. 4. 1741 Locatellis eigene eindrucksvolle Wiedergabe der Konzerte und der aufgrund ihrer Schwierigkeiten mit Namen bezeichneten Capricci:

I have heard him Play that Concerto, which is so prodigiously difficult. He told me himself, that the Laberinth was quite easy in comparison of this Spavento; which he calls his „Queüe de Vache". There is a Caprice in it of seven Sides of very Large Paper he wrote very close; there is not a Rest in the whole Caprice, where he could possibly Turn over a Leaf; so that He is obliged to stick those seven sides of Paper together in Length, which makes near two yards; from whence it derives the Name of „Queüe de Vache"! ...I never in my Life saw a Man Play with so much ease: He Played that difficult Caprice with as much ease as old Fritz accompanys his Son... (zit. nach: Pietro Locatelli: Catalogo tematico, Lettere, Documenti & Iconografia, Opera Omnia X, hg. von A. Dunning, London 2001, 162).

J. A. Scheibe beschreibt capriccio als Schlußkadenz eines Instrumentalkonzertes:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 29. Stück (22. 12. 1739): Sonst pfleget man auch der Concertstimme, wenn sie ihre letzte Hauptcadenz in den Schlußton des Concerts machet, und zwar vornehmlich in dem ersten oder letzten Satze, Gelegenheit zu geben, sich nach eigenem Gefallen besonders hören zu lassen, und sich also in der Cadenz aufzuhalten. Die Begleitungsinstrumenten ruhen alsdann so lange, bis die Concertstimme endlich in den Schlußton eintritt. Ein geschickter Musikant kann allhier nach seiner ihm beywohnenden Geschicklichkeit, und nach seinen eigenen Einfällen verfahren, und ein so genanntes Capriccio anhängen. Wiewohl auch einige Componisten selbst ein solches Capriccio vorzuschreiben pflegen. Es dünket mich aber besser zu seyn, wenn man demjenigen, welcher die Concertstimme spielet, ohne Vorschrift, Freyheit läßt, damit zu verfahren, wie er will, und die Cadenz entweder auszuarbeiten, oder nicht... (636 f.)

G. Tartini (*Traité des Agrémens de la Musique*, Paris 1771; ed. Jacobi, Celle u. New York 1961; vgl. dort das Faks. d. hs. ital. Originalfassung, zw. 1752–56, 37 f.) setzt capriccio mit den von ihm so benannten „cadenze artifiziali" gleich, die er aufgrund ihrer Länge und ihres eigenständigen Charakters unterscheidet von den „cadenze naturali", die er als kürzer gehaltene Auszierungen von Schlußwendungen erläutert. Ch. Delusse beschreibt in *L'art de la flûte traversière* (Paris 1760) die „*Caprices* ou *Cadences finales*... qu'on peut employer à la fin des *Concerto*" (*Avis*, o. S.). Die exemplarisch abgedruckten Caprices enthalten, wie bei Locatelli, eine Kennzeichnung für das Einfügen einer eigene „Cadence finale". Auch im Meude-MonpasD (Paris 1787, 28) wird caprice mit dem „point d'orgue", einem weiteren Synonym für eine Kadenz, in Zusammenhang gebracht.
Sowohl capriccio als auch Fantasia erscheinen als Alternativbegriffe für Kadenz (→ *Fantasia* III. (2) Exkurs). Während D. G. Türk (*Klavierschule*, Hallè 1789, 312) eine Kadenz mit einer Fantasie vergleicht

und Capriccio wiederum als „Art der Fantasie" (396) bezeichnet, konstatiert das WolfL (Halle [1787] ³1806):

Caprice ...eine freie Fantasie, die ein Spieler auf seinem Instrument vorträgt. Die verzierten Schlüsse oder Kadenzen werden daher von Einigen mit eben diesem Namen belegt (54).

Um die Mitte des 19. Jh. macht M. Garcia die Freiheit der Gestaltung vom künstlerischen Vermögen des Vortragenden abhängig:

Traité complet de l'art du chant (Paris 1847): Le point d'orgue se renfermera exclusivement dans l'accord qui le porte. Jusqu'au dix-huitième siècle (voir BAÏNI et REICHA), le chanteur modulait à peu près au gré de son caprice. Aujourd'hui cette liberté est exclusivement permise aux artistes qui joignent á une science profonde un goût infaillible (II, 47 b).

(b) Ausgehend von herausragenden Werkbeispielen in der Violinliteratur wird Capriccio zum Synonym für ein VIRTUOSENSTÜCK. Besondere Wirkung erlangten die hohe technische Anforderungen stellenden Capricci Locatellis, die nicht nur als beispielhafte Kadenzen angesehen wurden, sondern zum Vorbild für Virtuosität verlangende Solostücke wurden. Wie sehr beides ineinander übergehen konnte, wird daran deutlich, daß Locatelli den Schlußsatz der letzten Sonate aus den *XII Sonate a Violino Solo, e Basso* op. 6 (Amsterdam 1737) *Capriccio. Prova dell'Intonazione* nannte. Das Solostück, Vortragsstück und Übung zugleich, noch dazu in eine auskomponierte Cadenza mündend, wurde um 1824 in Paris mit den Capricci aus op. 3 zusammen ediert (vgl. Opera Omnia VI, hg. von B. Sciò, London 1998, LI f.). Aus der Beschreibung Locatellis durch Ch. Burney geht hervor, wie stark die Betitelung capriccio mit der durch sie benannten Originalität der Erfindungsgabe verschmelzen konnte: „The celebrated PIETRO LOCATELLI... had more hand, caprice and fancy, than any violinist of his time" (*A General History of Music...*, Bd. III, London 1789, 454).
Die exemplarische Bedeutung der Capricci Locatellis für die Virtuosenliteratur wird dadurch bestätigt, daß N. Paganinis in seinen in der Folge ihrerseits zum Vorbild gewordenen *24 Capricci per il Violino solo composti e dedicati agli artisti* op. 1 (1805) ein Zitat aus Locatellis Capriccio Nr. 7 verarbeitete. Zahlreiche Übertragungen und Bearbeitungen der Capricci Paganinis, wie etwa durch R. Schumann (*Études pour le Pianoforte d'après les Caprices de Paganini – Studien nach Capricen von Paganini für d. Pianoforte* op. 3, 1832; *Sechs Konzertétuden nach Capricen von Paganini* op. 10, 1835), belegen, daß die Kompositionen als Bravourstücke angesehen wurden, auf einem sehr hohen Niveau aber auch als Übungsstücke galten. Daß sich Schumann ihnen um 1854 ein weiteres Mal zuwandte und Klavierbegleitungen für sie schrieb, zeigt die hohe Wertschätzung, die gerade diese Stücke erfuhren. An der von Schumann gewählten deutschen Bezeichnung „Bravourstudien" für die *Études d'éxecution transcendante d'après Paganini* (1838) von Fr. Liszt (NZfM, Bd. 16, 1842, 134 a) wird ersichtlich, wie sich die inhaltlichen Grenzen zwischen Bravourstück und Konzertetüde von Capriccio benannten Stücken für Soloinstrumente verwischten.

(c) Seit dem frühen 18. Jh. ist capriccio als Bezeichnung für INSTRUMENTALE STUDIEN belegt. Pädagogische Intentionen sind bereits in den Capricci V. Ruffos zu erkennen, die der Komponist selbst in der Widmung als „Essercizij" anspricht (vgl. Kämper 1970, 144 f.). Im Vorwort des *Ander Theil, darinnen begriffen etliche Capricci, Canzonen u. Sonaten... Mit 2. 3. 4. u. 5 Instr. ohne, u. mit d. B. c.* (Rostock 1641) kommentiert der Komponist J. Vierdanck in der Vorrede *An den* Music *Liebhabenden Leser*, „das<s> die ersten 14 [Stücke], welche keinen *Baß* haben, sonderlich die ersten 6. welche mit 2. *Cornetten* oder *Violinen* können gemacht werden, von keiner sondern *importantz*, also auch nicht vor geübte Meisters, sondern meisten theils nur zur Lust hierbey gesetzet seynd, ob etwa jungen *Musicis* die Zeit damit zuvertreiben, dergleichen Arth belieben thete" (vgl. das Faks. in MGG II, 1952, 817). Vom Sich-Vergnügen auf dem Instrument spricht auch J. Hotteterre in *L'Art de préluder sur la Flûte traversiere, sur la Flûte-a-bec, Sur le Haubois et autres Instr. de Deßus* (Paris 1719). Er nennt einige von ihm „Traits" genannte Übungen „dans le goût des Caprices que l'on produit lorsqu'on ne fait pour ainsi dire que badiner sur un Instrument" (22). Im Vorwort spezifiziert Hotteterre mit der Wendung „Prélude de caprice" sein Verständnis von caprice, das den für die Improvisation eines Prélude notwendigen Einfallsreichtum zum Ausdruck bringt, zugleich aber auch selbst Satztitel sein kann. In ähnlicher Weise äußert sich auch M. Corrette, der wie Hotteterre das zu improvisierende Prélude als Einspielstück sieht:

Méthode pour apprendre aisément á joüer de la Flute Traversiere (Paris 1742): Le Prélude est un espece de Caprice qui se compose ordinairement sur le champ avantque de joüer une pièce (45).

Im Eintrag *Caprice* von D. Diderots *Encyclopédie* nennt J.-J. Rousseau die Capricci Locatellis „l'exercice à nos violons" (Bd. II, Paris 1751, 638 a), Musterbeispiele für das Erarbeiten instrumentaler Fertigkeiten, die bis ins 19. Jh. immer wieder angeführt werden. Das *Verzeichnis derer Musicalien, welche in d. Niederlage auf d. großen Bleichen bey Johann Christoph Westphal u. Comp. in Hamburg in Commißion zu haben sind* (Hbg 1782) enthält den Eintrag *Quantz, Caprices et autre Pieces pour l'Exercise de la Flute traversiere* für zwischen technischer Übung und Vortragsstück angesiedelte Kompositionen für Flöte solo (vgl. H. Augsbach, *Quantz-Werkverz.*, Stuttgart 1997, 121 f.; QV 3:1): Die Sammlung mit dem Titel *Caprices de flute en forme*

d'Études par les meilleurs Maîtres français et Etrangérs (Paris um 1785) faßt einzelne Kompositionen zusammen, unter anderem auch die *Caprice de Flutte en forme de Sonnate* von J. A. Stamitz. In der Überschrift des op. 35 von Fr. A. Hoffmeister *Etude de flûte ou caprice* (Offenbach 1793) erscheinen nun Etude und Caprice als Alternativbegriffe zusammengefügt. Ältere Termini verwendet N. Dôthel in den als Supplement zu J. Gunns *Art of Playing the German Flute* (London um 1803) hinzugefügten Übungsstücken, die er *21 Cappricios, Preludes or Solfeggi* nennt. Wie aus den Beispielen in M. Pérauts *Méthode pour la flûte* (Paris um 1800) hervorgeht, wurde auch auf die alte Tradition des pädagogischen Duos zurückgegriffen: „L'Accompagnement, de ces Six Caprices, peut s'executer avec un Violon au déffaut d'une 2e. Flûte" (88).

Nicht nur in der Musik für Melodieinstrumente wird der Begriff capriccio für ein vor allem zur Übung dienendes Musikstück gebraucht. Auch die *Sonate per cembalo* von D. Scarlatti (Ms. Venedig 1742) enthalten eine *Capriccio. Allegro* überschriebene Komposition (K 63, L 84). W. A. Mozart schreibt in einem Brief an seine Schwester vom 20. 7. 1778 über das von ihm *Capriccio* benannte Klavierstück K.-V. 395: „dieß ist kein Præludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern Nur so ein Capriccio – um das Clavier zu Probiren" (ed. Bauer/Deutsch, *Briefe u. Aufzeichnungen* II, Kassel 1962, 409).

Grundsätzlich wird im theoretischen Schrifttum des 19. Jh. eine Teilbedeutung von capriccio mit dem technischen Übungsstück gleichgesetzt:

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Capriccio, Caprice*: In der Mitte des verwichenen Jahrhundertes war *Capriccio* das Bezeichnungswort solcher Uebungsstücke für Bogeninstrumentisten, in welchen eine gewisse Notenfigur entweder zur Uebung des Striches, oder der Fingersetzung durchgeführt wurde. So schrieb z. B. Franz Benda viel solche Uebungsstücke für seine Schüler, die man vor kurzem wegen ihrer Zweckmäßigkeit wieder hervorgesucht und herausgegeben hat (74);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [2]1839), Art. *Capriccio*: Auch haben ältere Tonsetzer Uebungen für ein Instrument *Capriccio* betitelt, weil die Schwierigkeiten in diesen Tonwerken nur aus Laune angehäuft zu seyn schienen (129).

Zugleich überträgt sich die kritische Beurteilung der zum Mechanischen und Geistlosen tendierenden Etüde auf capriccio:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): Capriccio... ist der Name eines Tonstücks, das eigentlich nur, und so wie es jetzt meistens geboten wird, eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein technischen Fertigkeit enthält; also eigentlich nur ein Schulstück oder eine Etude, einerlei für welches Instrument. Jene Fertigkeit bleibt... stets ein nothwendiges Ziel der höheren Tonkunst... Der wahre Künstler muß jedoch stets mehr technische Fertigkeiten noch zu Gebote haben, als er eben braucht; um die Seele mit Sicherheit reden zu lassen in den Tönen der Instrumente, muß man Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio. In demselben ist demnach nun kein eigentlicher Gehalt zu suchen... Seiner eigentlichsten Natur nach nämlich ist das Capriccio nichts anderes, als die höchste Exercitie oder Etude, die letzte Buchstabirtafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst, als welche es Aehnlichkeit hat mit dem Divertimento... (119).

Schumann hingegen unterscheidet die beiden Begriffe, wie aus der Rezension der zwölf Capricen von E. Hornemann ersichtlich wird, die Schumann eine „Mittelart zwischen Etude und Caprice" nennt: „An die Etude erinnern sie durch ihre Abgeschlossenheit, durch das öftere Festhalten der einmal gefundenen Figur, vermeiden aber, an das Capriccio anstreifend, das Aengstlich-Mechanische des Zweckes, wozu oft die Etude den Componisten verleitet" (NZfM, Bd. 18, 1843, 14 a). In ähnlicher Weise, wie schon im 18. Jh. die allgemeinsprachliche Bedeutung von capriccio als Hintergrund für die Wahl der Betitelung bedacht wurde, wird auch im Art. *Capriccio* des Mendel/ReißmannL II (Bln 1872) das Launenhafte als ein Element der etüdenhaften Capricci herausgestellt:

Der Name Capriccio dient auch häufig zur Bezeichnung von Musikstücken, die eigentlich mehr technische Uebung gewisser Notenfiguren oder Passagen auf einem Instrumente zum Zweck haben, und die man eben ihres Uebungszweckes wegen richtiger Etüden nennt. Weil in einem solchen Satze die betreffende Notenfigur nothwendiger Weise in sehr viele Arten und Wendungen sich ergehen muss, und weil diese Notenfiguren schon an und für sich häufig eigensinniger und kecker (capriciöser) Art zu sein pflegen, bekommen solche Tonstücke gar leicht einen launenhaften Anstrich und verdienen den Namen Capriccio wenigstens nicht mit Unrecht. In letzterem Sinne und zwar als Uebungsstücke für Bogeninstrumente, in denen eine bestimmte Figur durchgeführt ist, war die Bezeichnung Capriccio um die Mitte des vorigen Jahrhunderts allgemein im Gebrauch (313 f.).

Die gedoppelten Bezeichnungen *Caprice-Étude* und *Étude-Caprice*, welche die Nähe von technischer Studie und virtuosem Vortragsstück zum Ausdruck bringen, waren im 19. Jh. weitverbreitet und wurden häufig auch mit programmatischen Zusätzen verbunden.

(d) Von capriccio abgeleitete Wendungen bringen künstlerische Eigenheiten zum Ausdruck, die nicht nur im schriftlich festgehaltenen Werk, sondern auch in seiner klanglichen Realisierung hervortreten und mit einer VORTRAGSANWEISUNG verbunden werden. Bereits das BrossardD führt das Adjektiv capriccioso als eigenes Stichwort auf: „veut dire d'une maniere CAPRICIEUSE, sans aucun dessein prémédité" (Paris [1703] [2]1705, 11), eine Erklärung, die das WaltherL mit der Formulierung „auf zufällige Art, ohne vorläuffiges Drauff-Dencken" übernimmt (Lpz. 1732, 141 a). Das HäuserL übersetzt „capprioso [sic],

cappricciosamente" mit „eigensinnig, launenhaft, starrsinnig" und erläutert weitergehend, daß Adjektiv und Adverb den Charakter bizarr und fremdartig anmutender Stücke anzeigen sollen (Meißen 1828, I, 45).
Als Vortragsanweisung werden beide Ausdrücke anschließend im BurkhardW (Ulm 1832, Art. *Capricciosamente* u. *Capriccioso*, 58) eingeordnet. In Schillings *Encyclopädie...* wird ausgeführt, daß der Ausdruck capriccioso „sowohl über ganzen Tonstücken als bei einzelnen Stellen" gebraucht werden kann und anzeige, „daß dieselben etwas Humoristisches, Bizarres oder Fremdartiges in ihrer Behandlung haben, also mit einer gewissen eigensinnigen Schärfe der Accentuation, einer besonderen Bravour, in welcher sich ein hohes Maaß von technischer Fertigkeit entwickelt, und überhaupt in einer Fülle des Klanges und gewissen Spitzfindigkeit vorgetragen seyn wollen" (loc. cit. 120). Darüber hinaus geht die Erklärung des BernsdorfL, wo es heißt, daß der Vortrag an so bezeichneten Passagen „sich nicht streng an Takt und Tempo binden, also möglichst frei sein soll" (Bd. I, Dresden 1856, 503). Im Mendel/ReißmannL wird diese Formulierung erweitert, indem das Belieben des Vortragenden herausgehoben wird, „dass der Spieler... seinem eigenen Ermessen und seiner Laune frei folgen dürfe" (Bd. II, loc. cit. 314).
Bereits im 16. Jh. begegnet capriccioso in substantivierter Form als Satztitel *Il Capriccioso* in V. Ruffos *Capricci in musica*. In der Folge wird diese Bezeichnung durch andere Komponisten im 17. und 18. Jh. als Charakterbezeichnung für Werke unterschiedlicher Art übernommen. Bei D. Buxtehude bezeichnet *La Capricciosa* die im Folgenden in 32 Variationen bearbeitete Aria (*Partite diverse sopra una aria d'inventione detta La Capricciosa*; vgl. G. Karstädt, *Buxtehude-Werke-Verz.*, Wiesbaden 1974, Nr. 250). Die Oper *La Capricciosa E Il Credulo* (Hbg 1725) von G. Ph. Telemann heißt im Untertitel übersetzt *Die geliebte Eigensinnige Und d. Leicht-gläubige Liebhaber*. E. Elgars *La Capricieuse* für Vl. und Kl. wird im Titel als *Morceau de genre* bestimmt (1891).
Als Vortragsanweisung ist der Ausdruck a capriccio gebräuchlich. Er zeigt, vergleichbar ad libitum, eine Solokadenz an, so etwa im dritten Satz des *Concerto* E-dur für Violine und Orchester (D. 48) von Tartini. In Verbindung mit Tempowörtern soll die Begriffsprägung, so etwa bei Schumann (*Intermezzi per il Pianoforte*, Nr. 2: *Presto a capriccio*; Lpz. 1833) oder bei Liszt (*Rhapsodie Hongroise* Nr. 2, *Lento a capriccio*), die Freiheit des Spielers im Umgang mit Tempo und Metrum signalisieren. Liszt spricht im Zusammenhang mit der angestrebten möglichst authentischen Wiedergabe folkloristischer Modelle von den caprices der Spieler:

Brief an H. von Bülow (12. 5. 1853): Étudiez les *Zigeuner* et appropriez-vous leur énergique accentuation du rythme. N'oubliez pas non plus les long points d'orgue et laissez-vous aller à tous les caprices des fougues selon l'amertume ou l'exubérance de votre cœur (ed. La Mara, Lpz. 1898, 21).

Offensichtlich unterscheidet Liszt, der in der *Rhapsodie Hongroise* Nr. 2 auch die Anweisung „capricciosamente" notiert, beide Bezeichnungsweisen voneinander, indem die eine stärker auf die Tempogestaltung, die andere eher auf die Charakterisierung bezogen zu sein scheint. Die im RiemannL (Lpz. [6]1905, Art. *Capriccio*, 205 a) für „*A capriccio*" gegebene Erklärung „nach Belieben, mit freiem pointiertem Vortrag" und der Verweis auf ad libitum deuten darauf hin, daß beide Ausdrücke als inhaltlich gleichbedeutend aufgefaßt wurden.

(9) Die seit dem späten 18. Jh. zu beobachtende begriffliche Parallelsetzung von capriccio und fantasie (vgl. dazu oben, II. (4)) prägt den Umgang mit dem Terminus im 19. Jahrhundert. Die Titelgebung Capriccio verbindet sich mit einer VIELZAHL MUSIKALISCHER AUSFORMUNGEN, deren Heterogenität in der kompositorischen Gestaltung sich Definitionen entzieht.

(a) Um 1800 wird capriccio verstärkt in Beziehung zur musikalischen Bezeichnung FANTASIE gesetzt. Über die Komposition seiner *Fantasia per il Clavicembalo o Forte-Piano* C-dur (1789; Hob.-Verz. XVII:4) berichtet J. Haydn in einem Brief an den Verleger Artaria vom 29. 3. 1789:

Ich habe bey launigster stunde ein ganz neues Capriccio für das fortepiano verfaßt, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Kennern und Nichtkennern mit allem beyfall mus aufgenohmen werden (*Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. von D. Bartha, Kassel 1965, 202).

Das KochL (Ffm. 1802) beschreibt capriccio folgendermaßen:

Ein Tonstück, bey welchem sich der Componist nicht an die bey gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt (305).

An das mit dem Ausdruck „freie Fantasie" gedanklich verbundene Extempore-Spiel (→ *Improvisation* II. (2)), das im Gegensatz zum Umgang mit den Begriffen Fantasia und Fantasieren, für Capriccio seit M. Praetorius zwar vereinzelt angesprochen, jedoch nie allgemeingültig definiert wird, knüpft noch einmal C. Czerny an:

Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200 (Wien 1829): Capriccio ist, im eigentlichen Sinne, die freyeste Art des Fantasierens...
Da hier Originalität, musikalischer Witz, pickante und sogar barocke Ideen am leichtesten anzubringen sind, so kann ein genialer Spieler in dieser Gattung sehr viel interessantes leisten (105).

Über die Fantasie hinaus geht für G. Weber die im Capriccio mögliche Individualität:

Art. *Capriccio*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* XXI, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1830): C a p r i c c i o nennt man in der Musik jedes Tonstück, welches noch mehr als die sogenante Phantasie, von den gewöhnlichen Formen der Tonstücke abweicht, und dadurch wol gar ins Sonderbare, Wunderliche, oft sogar Neckische und Barocke überschweift, für welches Alles der Tonsetzer, indem er die Überschrift *Capriccio* über sein Tonstück schreibt, sich gleichsam der Mühe entheben will, Rechtfertigungsgründe anzugeben, an deren Statt gleich die Überschrift antwortet: ich habe eben darum so wunderlich geschrieben, weil ich nun grade so schreiben wollte; es war eben so eine Caprice von mir u.s.w. (45).

F. Hand, der in vergleichbarer Weise wie Czerny capriccio zunächst als „Vortragsweise" ansieht, die zur Benennung von „Tonstücke für einzelne Instrumente, namentlich das Pianoforte" wurde, nennt den „Charakter" dieser Stücke „phantastisch". Im Unterschied zu Weber sieht er jedoch die „Phantasie durch den Eigensinn der Laune und durch die Contraste bedingt und daher im freien Fluge beschränkt" (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 302 f.). Wie bei Fantasia selbst, prägt die Kritik an der als Regellosigkeit betrachteten Freiheit den Umgang mit dem Ausdruck capriccio, der „als Deckmantel für die absolute Formlosigkeit" (BernsdorfL I, Dresden 1856, 503) angesehen wird. Erst das zunehmende Interesse an der Begriffs- und Kompositionsgeschichte befreit Capriccio von der einseitigen Interpretation, nur „Etude im höhern Sinn" zu sein (F. Gleich, *Die Hauptformen d. Musik*, Lpz. o. J., 66). So werden in der Folge einerseits historische Aspekte, wie die Tradition fugenartiger Sätze und Etüden, die mit dem Ausdruck bezeichnet wurden, angesprochen, vermehrt aber wird auf die mit dem Werktitel verbundene Vielgestaltigkeit Bezug genommen:

Mendel/ReißmannL II (Bln 1872): C a p r i c c i o... nennet man eine Art von Musikstücken, die sich einer bestimmten, scharf begrenzten Gattung nicht anschliessen und in welchen daher der Componist mehr seiner ihn im Augenblicke beherrschenden Laune sich zu überlassen, als nach einem geordneten und durchdachten Plane zu verfahren scheint. Eine Grundempfindung ist allerdings selbstverständlich vorhanden und erkennbar, doch wird sie in der Regel nicht mit ähnlicher Consequenz festgehalten und durchbildet, wie in den geschlossenen Formen des Sonatensatzes, Rondos u. s. w... Ein längeres Thema pflegt ein Capriccio nicht zu haben, meist ist es nur ein kürzeres, rhythmisch besonders ausgeprägtes Motiv oder auch nur eine solche Figur, die dann auf abwechselnde Weise fortgesponnen wird... Was von der Form derartiger Sätze gilt, ist in dem Artikel F a n t a s i e abgehandelt (313); GroveD I (London 1879), Art. *Capriccio*: In the present day the word CAPRICE is usually employed, and the name is applied to a piece of music constructed either on original subjects, and frequently in a modified sonata- or rondo-form..., or to a brillant transcription of one or more subjects by other composers... Although, as already mentioned, the sonata- or rondo-form is frequently adopted for the caprice, there is, as implied by the name, no limitation in this respect, the composer being at liberty to follow his inclinations (307 a).

O. Klauwell fügt den möglichen Formmodellen von als Capriccio bezeichneten Sätzen noch die erweiterte Liedform hinzu (*Die Formen d. Instrumentalmusik*, Köln u. Lpz. 1894, 36 u. 65).

(b) Das breite Spektrum der aus dem Wortfeld von capriccio stammenden Bezeichnungen, die als Titel von Kompositionen begegnen, dokumentiert die AMBIVALENZ des Begriffs.

So lassen sich keinerlei Regeln aus der jeweiligen Sprache, in der der Begriff verwendet wird, ableiten. Titelgebungen, wie etwa F. Mendelssohn Bartholdys *Trois Fantaisies ou Caprices* op. 16 (1829), *Rondo capriccioso* op. 14 (1824), *Scherzo a capriccio* (1835/36) oder *Capriccio brillant* (1822), verdeutlichen die Problematik, aufgrund von Satzüberschriften zu einer terminologischen Differenzierung zu gelangen. Zusätze wie capriccioso und a capriccio können als Vortragsanweisungen verstanden werden (vgl. oben, II. (8)(d)), aber auch die schöpferische Laune des Autors oder die in der Musik zum Ausdruck kommende Launigkeit bezeichnen. Ausdrücke wie Fantasie, Walzer oder Etüde werden nicht nur als Alternativtermini gebraucht, sondern begegnen auch mit von capriccio herrührenden Hinzufügungen, die ihrerseits durch Ambivalenz gekennzeichnet sind. So lautet die Erklärung in einer Rezension von L. Boehners *Six Walses en Caprice* für Klavier: „Der Zusatz *en Caprice* soll vermuthlich die freiere und kühnere Bewegung in Absicht auf Melodie und Modulation bezeichnen" (Journal für Luxus, Mode u. Gegenstände d. Kunst XXVIII, 1813, Zweiter Brief). Die zumeist selbst für formal nicht festgelegte Satztypen stehenden Begriffe vermitteln nur selten, wie etwa der Ausdruck Rondo, Information über die Satzgestaltung.

Im Sinne einer sachgeschichtlichen Differenzierung bietet sich der Ausdruck Charakterstück als Oberbegriff an (vgl. Schaal 1995, 450 f.), der einsätzige, Capriccio betitelte Werke für Klavier, Melodieinstrumente oder Orchester zusammenzufassen hilft. Virtuose Vortragsstücke, Potpourris oder Arrangements werden durch Titelzusätze kenntlich gemacht, die das Besondere (C. M. von Weber, *Momento capriccioso* op. 56, 1808), den programmatischen Effekt (C. Saint-Saëns, *Le Caprice andalou*, 1904), das Charakteristische, das etwa im Fall von Tschaikowskys *Capriccio Ital.* op. 45 (1880) durch die Verarbeitung von italienischen Volksliedern entsteht, oder die verarbeitete Vorlage (F. Hiller, *Rondino capriccioso sur un Thème de l'Opéra Faust de Spohr*, um 1832) kenntlich machen. Wenngleich die Einsätzigkeit bei Capriccio bezeichneten Kompositionen überwiegt, ist auch die Betitelung von Einzelsätzen in mehrsätzigen Werken dokumentiert, wie etwa in J. S. Bachs *Partita*

Nr. 2 c-moll, letzter Satz (BWV 826), oder in Haydns Sinfonien Nr. 53 D-dur, 4. Satz (Hob.-Verz. I:53), und Nr. 86 D-dur, 2. Satz (Hob.-Verz. I:86), oder dem Streichquartett op. 20, Nr. 2, 2. Satz (Hob.-Verz. III:32). Auch die Titelgebung für ein mehrsätziges Werk ist im Falle von V. Bellinis *Capriccio ossia Sinfonia per studio* (vor 1825) belegt.

(c) Die Wahl der Titelgebung Capriccio im 20. Jh. orientiert sich in hohem Maße an Vorbildern. Darüber hinaus begleitet sie eine bewußte Auseinandersetzung mit der durch den Begriff repräsentierten FREIHEIT ZUR INDIVIDUALITÄT. In den meisten Fällen deutet die Überschrift Capriccio auf die Kenntnis von Vorbildern vorangegangener Jahrhunderte hin. So werden erneut Etüden, Charakterstücke, Konzert- und Orchesterstücke Capriccio benannt (zum Repertoire vgl. Schaal 1995, 451 f.), daneben auch Instrumentalkonzerte. Die Ausfüllung des mit der Überschrift gewählten jeweiligen Rahmens verweist jedoch durch Besetzung und musikalische Ausformung auf die konzeptionelle Dimension des Terminus, der sich als Laune in der Vielgestaltigkeit des Repertoires niederschlägt.
Ausdrücklich auf die mit dem Begriff implizierte kreative Freiheit verweist noch I. Strawinsky, der ihn als Titel für sein mehrsätziges Klavierkonzert *Capriccio pour piano et orch.* (1928/29) wählt, dessen dritter Satz zusätzlich mit *Allegro capriccioso* überschrieben ist:

Chroniques de ma vie (Paris 1935): ...je crus le moment venu de présenter au public une autre composition pour piano et orchestre. C'est la raison qui me fit écrire un nouveau concerto auquel je donnai le titre de *Capriccio* comme répondant le mieux au caractère de sa musique. Je songeai à la définition d'un capriccio donnée par Pr[a]etorius, le célèbre musicologue du XVII siècle. Il y voyait le synonyme d'une *Fantasia* qui était une forme libre de pièces instrumentales fuguées. Cette forme me donnait la possibilité de faire évoluer ma musique en juxtaposant des épisodes de genres variés qui se succèdent les uns aux autres et, par leur nature, imprime à la pièce le caractère capricieux dont elle tire le nom (II, 153 f.).

Lit.: H. ENGEL, Art. Capriccio, MGG II, 1952; D. THEMELIS, Etude ou Caprice. Die Entstehungsgesch. d. Violinetüde, München 1967; R. GRIMM, Die Formbezeichnung „Capriccio" in d. dtsch. Lit. d. 19. Jh., in: Studien zur Trivialliteratur, hg. von H. O. Burger, Ffm. 1968; D. KÄMPER, Studien zur instr. Ensemblemusik d. 16. Jh. in Italien, Analecta Musicologica X, Köln u. Wien 1970; DERS., Vincenzo Ruffos *Capricci* u. d. Vorgesch. des Mus. Kunstbuchs, in: Zeichen u. Struktur in d. Musik d. Renaissance, hg. von Kl. Hortschansky, Musikwiss. Arbeiten XXVIII, Kassel 1989; L. HARTMANN, Capriccio – Bild u. Begriff, Diss. Zürich 1973; R. DAMMANN, Bachs Capriccio B-Dur. Nachahmung um 1700, in: Analysen. Fs. H. H. Eggebrecht, hg. von W. Breig, R. Brinkmann, E. Budde, BzAfMw XXIII, Wiesbaden 1984; A. EDLER, Gattungen d. Musik für Tasteninstr. I, Hdb. d. mus. Gattungen VII/1, Laaber 1997; S. SCHAAL, Art. Capriccio, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; E. MAI, Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgesch. d. Moderne von Arcimboldo u. Callot bis Tiepolo u. Goya, Ausstellungs-Katalog, Köln 1996; DERS., Kunstform Capriccio: von d. Groteske zur Spieltheorie d. Moderne, Kunstwiss. Bibl. VI, Köln 1998; M. BETZ, „Musicalische Grillen" für Melodieinstr.: Ricercar, Praeludium, Caprice, Fantasie, Üben u. Musizieren XV/2, 1998.

Marianne Betz, Leipzig 2002

Cassation

dtsch. Cassation, Kassation, Cassatio, Gassation, selten Grassaten oder Grassatio (möglicherweise durch den Einfluß von lat. grassari, umherschweifen); als mus. Bezeichnung seit der Mitte des 18. Jh. gebräuchlich;
etymologische Ableitungen (vgl. I. (1)–(4)) rekurrieren auf ital. cassazione als Ausdruck der Verwaltungspraxis (von lat. cassare, entlassen, aufheben, annullieren, ‚kassieren'), ital. cassa, Trommel, franz. casser, zerschlagen, zerbrechen, sowie (wohl am wahrscheinlichsten) auf die von dtsch. Gasse herrührenden studentensprachlichen und pseudolateinischen Bildungen gassatim, gassaten, kassaten oder cassaten gehen, zu der auch – allerdings selten – die entsprechende Substantivbildung cassation belegt ist (vgl. dazu den Beleg von Pichler 1746 im Abschn. I. (2)).

I. Das Verständnis der musikalischen Bezeichnung Cassation wird bestimmt durch mehrere etymologische Ableitungsversuche.
(1) Häufig wird Cassation von ital. cassazione, Abdankung, Abschied oder Entlassung hergeleitet. Demnach betitelte Cassation eine Abschiedsmusik im Sinne eines instrumentalen Schlussstücks oder einer universitären Finalmusik zum Semesterende.
(2) Die umstrittenene, aber gleichwohl naheliegende Rückführung auf die pseudolateinischen Prägungen gassatim bzw. cassaten oder gassaten gehen verknüpft den Begriff Cassation mit den studentischen Gepflogenheiten des abendlichen oder nächtlichen Herumziehens.
(3) Die singuläre These einer Abkunft des Ausdrucks Cassation von franz. casser, zerbrechen, zerschlagen, wird begründet mit einer unzusammenhängenden Aufführung der Satzfolge dergestalt überschriebener Werke.
(4) Vereinzelt findet sich im 20. Jh. die Vermutung, Cassation stamme von ital. cassa, um auf die Verwendung von Trommeln und damit auf die Eröffnung und den Beschluß durch einen Marsch als wesentliches Kennzeichen abzuheben.

II. Ausgehend von der Verwendung in der musikalischen Praxis bezeichnet Cassation im weitesten Sinne Unterhaltungsmusik im Freien („Freiluftmusik").
(1) Praetorius gebraucht 1619 singulär (und womöglich ohne Verbindung zur Begriffsgeschichte von Cassation) den Ausdruck Grassaten in Zusammenhang mit einem abendlichen Ständchen als Bestandteil eines informellen Brauchs.
(2) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird mit Cassation überwiegend ein mehrsätziges, locker gereihtes Werk für mehrere, meist solistisch besetzte (Blas-)Instrumente überschrieben, doch weisen vereinzelt auch Kompositionen für reine Bläser- oder Streicherformationen diese Bezeichnung auf.
(3) Zahlreiche Quellen belegen einen synonymen Gebrauch von Cassation zu den Benennungen Divertimento, Serenade, Notturno und teilweise auch Sinfonia.
(4) Gegen 1800 setzt mit dem Zurücktreten des Titels Cassation in der musikalischen Praxis die theoretische Reflexion des Begriffsworts ein, wobei die funktionalen Aspekte als Unterhaltungsmusik hervorgehoben werden.

I. Das Verständnis der musikalischen Bezeichnung Cassation wird bestimmt durch mehrere etymologische Ableitungsversuche.

(1) Häufig wird Cassation von ital. cassazione, Abdankung, Abschied oder Entlassung hergeleitet. Demnach betitelte Cassation eine Abschiedsmusik im Sinne eines instrumentalen Schlussstücks oder einer universitären Finalmusik zum Semesterende.
Die Herkunft der Bezeichnung aus dem Italienischen (und bzw. oder dem Lateinischen) läßt sich allerdings durch praktische oder theoretische Quellen nicht belegen. Der unten, II. (4), zitierte Eintrag des LichtenthalD aus dem Jahre 1826, der die früheste italienische Verzeichnung des entsprechenden Stichwortes bietet, stammt – wie fast alle lexikalischen Erklärungen von Cassation im 19. Jh. – vom entsprechenden Artikel des KochL (Ffm. 1802; auch zitiert unten, I. (2) und II. (4)) ab und bietet nur eine wörtliche Übersetzung von H. Chr. Kochs Formulierung, die allerdings explizit – und auffällig konträr zur Beleglage – das Verständnis „besonders in Italien" (307) hervorhebt. Die durchweg nachträglich aufgestellten Erklärungen der Wortherkunft beeinflussen jedoch die Auffassung dergestalt betitelter Werke:

KochL (Ffm. 1802): *Cassatio*, ital. *Cassazione*, heißt wörtlich eine Entlassung oder Abdankung, und soll ohne Zweifel eigentlich ein solches Tonstück bezeichnen, womit eine veranstaltete Instrumentalmusik beschlossen wird (307); Koch knüpft mit seiner Erklärung wohl an die Ausführungen des unten, II. (4), zitierten J. G. L. Wilke von 1786 an oder greift eine frühere und beiden geläufige Beschreibung auf;

J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* II (Stuttgart u. Tübingen 1828): Die Ends-Gassation, Nachtmusik bey Fackelschein, die ehmals z. B. in München von den Studierenden ihren Schulvorständen, Professoren etc. gemacht zu werden pflegte (73);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): C a s s a t i o (lat.) oder *C a s s a z i o n e* (ital.) heißt eigentlich wörtlich: eine Entlassung oder Abdankung, und soll daher in der Musik gewiß nichts anders bedeuten, als ein Tonstück oder einen Tonsatz, womit eine veranstaltete Instrumental-Musik beschlossen, also die ganze Musikaufführung oder die Versammlung der Zuhörer entlassen wird... (146);
RiemannL (Lpz. 1882): K a s s a t i o n (ital. *Cassazione*), eigentlich Abschied (Kassierung)... (439 b f.);
LarousseD I (Paris 1957): C a s s a t i o n (de l'ital. *cassazione*, départ)... (165);
SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Kassation*: Die Ableitung des Begriffes ist nicht eindeutig, angenommen wird ital. *cassare* = verabschieden, „Abschiedsmusik" (I, 462 a).

Eine Ableitungsvariante von ital. cassare stellt eine Verbindung zur (ehrenden) Ständchenpraxis her:

BassoD, *Il lessico* I (Turin 1983), Art. *Cassazione*: Pare che il nome le provenga dal ted. *Gasse*... o dall'ital. *cassa*... o anche da *cassare* nel senso di „licenziare" (in tal caso il significato si avvicinerebbe di molto alla „licenza", compos., pure in voga nel Settecento come omaggio a una personalità) (502 b).

(2) Die umstrittene, aber gleichwohl naheliegende Rückführung auf die von dtsch. Gasse abgeleiteten pseudolateinischen Prägungen gassatim bzw. cassaten, kassaten oder gassaten gehen verknüpft das Begriffswort Cassation mit den STUDENTISCHEN GEPFLOGENHEITEN DES ABENDLICHEN ODER NÄCHTLICHEN HERUMZIEHENS (→ *Gassenhauer* I. u. II. (3)). Die in diesem Zusammenhang häufig beschriebenen ‚Begleitumstände' des Lärmens, Raufens, Schlagens sowie von Liebeleien begründen möglicherweise die Einbeziehung des lateinischen Verbs grassari in der Bedeutung von ‚um sich greifen' oder ‚umherschweifen' (vgl. A. Lasch, C. Borchling, *Mittelniederdtsch. Hwb.* I/2, Hbg 1934, 151: „grassâtum *gân* = gassatum durch die Straßen schlendern"), was die unten, II. (1), behandelte Prägung (oder Schreibweise) „Grassaten" von M. Praetorius zu erklären vermag. Bestimmend für die Ableitung von Cassation aus cassaten, gassaten oder gassatim gehen ist allerdings die im studentischen Umfeld belegbare Einbeziehung von Musik. Zwar liefert einzig Pichlers Beschreibung aus dem Jahr 1746 einen Hinweis auf die mögliche Verbindung zwischen „Cassaten gehen" und „Cassation" zur Bezeichnung des Umherziehens selbst, doch stehen sich die Ausdrücke auf inhaltlicher Ebene nahe, indem sowohl gassaten, gassatim, kassaten oder cassaten gehen als auch das musikalische Begriffswort Cassation häufig mit dem abendlichen Herumschweifen von Studenten unter musikalischer Begleitung in Beziehung gebracht werden:

J. G. Schoch, *Comoedia vom Studenten-Leben* (Lpz. 1657): Die pursche gehen gassaten mit einer music (f. K 5);
Certamen studiosorum cum vigilibus nocturnis (1689): bursa studentorum cum tempore finstere... noctis cum cytharis gigisque gaszatim laufen et harpfis inque steinos hauen... (zit. nach: J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* IV, 1, I, Lpz. 1879, Art. *Gassatim*, 1435);
Fünfte Polizei-Ordnung (6. 12. 1712): Das *Gassatum* gehen, nicht weniger die M u m m e r e y e n u n d V e r k l e i d u n g e n sollen künfftighin verbotten seyn, und der Jenige, so ein *Gassatum* führt, sich vermummt oder verkleidet, 7. fl. 30. kr. *Dispensations-Tax* bezahlen, die *Musicanten* aber, so darzu gebraucht werden, solches jedesmahlen anzuzeigen schuldig seyn... Doch sollen hierunter die Ehrbare Nacht-*Musiquen* und *Serenaden*, welche von denen *Musicis* ein und anderm zu sonderbarer Ehr und Auffwartung geführt werden, nicht verstanden werden (zit. nach: *Vollständige, historisch u. kritisch bearbeitete Sammlung d. württembergischen Gesetze*, hg. von A. L. Reyscher, Bd. XIII, Tübingen 1842, 925);
Fr. H. Pichler, Tagebucheintrag (11. 8. 1746): ...machten die Logici ihrem Professori eine solemne Music und giengen auch Cassaten, bey welcher Cassation sie ein Latern gehabt, welcher ihrer sechs mußten tragen so groß (zit. nach: R. Hess, *Serenade, Cassation, Notturno u. Divertimento bei Michael Haydn*, Diss. Mainz 1963, 176);
J. J. Khevenhüller-Metsch, Tagebucheintrag (5. 6. 1755): Abends soupirte der Kaiser en petite compagnie zu Hezendorff bei den Herrn Ayo und giengen wir von dem Thor des Schönbrunner Parc zu Fuß dahin mit Musique, was mann Casaten nennet, und die Hezendorffische Compagnie kamme uns ebenfahls mit einer Bande von Tudelsack entgegen... (zit. nach: E. Grossegger, *Theater, Feste u. Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*, Wien 1987, 152);
K. Riesbeck, *Briefe über Deutschland* II (Wien 1790): Die meisten der hiesigen Studenten sind Musikanten, und sie fangen jetzt schon an, auf öffentlichen Plätzen in der Nacht so genannte Cassationen oder Musiken zu machen (zit. nach: H. Seifert, *Zu d. Funktionen von Unterhaltungsmusik im 18. Jh.*, in: *Gesellschaftsgebundene instr. Unterhaltungsmusik d. 18. Jh.*, hg. von H. Unverricht, Tutzing 1992, 60);
J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* II (Stuttgart u. Tübingen 1828): In Bayern heißt G a s s a t e n g e h n vorzugsweise Nachtmusik machen auf den Gassen; und G a s s a t i o n eine Serenade... (73);
J. Meier, *Hallische Studentensprache* (Halle 1894): Ebenso berichtet er, daß sie öfter *gassathum* gegangen seien, sich auf den Gassen, singend, spielend und Ständchen bringend herumgetrieben hätten (24 f.);
Fr. Kluge, *Dtsch. Studentensprache* (Straßburg 1895): Der Student des Reformationszeitalters ging *gassatum* oder *gassatim*, wenn er mit allerlei unmöglicher Musik unter Absingung von Liedern, gelegentlich auch vermummt, lärmend und schreiend durch die Gassen, d. h. durch die Straßen zog; wie ein Prediger des 16. Jahrhunderts bezeugt, gehören zum Gassieren bei Nacht „das Raßbarlament, Rumpelscheit, Triangel oder Klingeisen". Und aus diesen selben Kreisen und den gleichen Zuständen entsprang auch die Bezeichnung einer besonderen Liederart, die beim Gassieren im Schwange war, die Gassenhauer (41).

Von H. Chr. Koch wird umgekehrt – und wohl irrtümlich – die Prägung cassaten gehen von der musikalischen Bezeichnung Cassation abgeleitet:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Cassatio*: Weil diese Art der Tonstücke oft dazu angewendet worden sind, um des Nachts die jungen Schönen an ihre Fenster zu locken, und verliebte Zusammenkünfte anzuspinnen, so ist davon die

Redensart Cassaten gehen entstanden, die so viel heißt, als auf verliebte Abentheuer ausgehen (307);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): zit. unten, II. (4).

(3) Die Abkunft des Ausdrucks Cassation von franz. casser, zerbrechen, zerschlagen, wird mit einer UNZUSAMMENHÄNGENDEN AUFFÜHRUNG DER SATZFOLGE dergestalt betitelter, mehrsätziger Werke begründet. Diese Verknüpfung, die nur vereinzelt im 20. Jh. angemerkt wird, läßt sich jedoch nicht durch entsprechende Beschreibungen aus der Praxis des 18. Jh. stützen:

T. de Wyzewa u. G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa Vie Mus. et son Œuvre*... (Paris 1912): Le mot de *cassation* est un barbarisme, mais qui désigne assez clairement son objet. Au contraire des symphonies, dont tous les morceaux se jouaient alors sans aucune interruption..., les *cassations* étaient de petites symphonies „cassées" c'est-à-dire dont l'exécution s'interrompait entre les divers morceaux (I, 201).

(4) Singulär findet sich im 20. Jh. die Vermutung, Cassation stamme von ital. cassa, um auf die Verwendung von Trommeln und damit auf die Eröffnung und den Beschluß durch einen MARSCH als wesentliches Kennzeichen abzuheben (vgl. unten, II. (2)):

RiemannL, hg. von A. Einstein (Bln [10]1922), Art. *Kassation*: Die Ableitung des Namens von „gassatim" gehen (= Straßenaufzug) ist zwar alt, aber schwerlich richtig; eher könnte man an „cassa" (Trommel) denken, weil die Kassation gern ein Marsch beginnt und schließt (615 b).

II. Ausgehend von der Verwendung in der musikalischen Praxis bezeichnet Cassation im weitesten Sinne UNTERHALTUNGSMUSIK IM FREIEN („FREILUFTMUSIK").

(1) M. Praetorius verwendet 1619 singulär (und womöglich ohne Verbindung zur Begriffsgeschichte von Cassation sowie in denkbarer Verschreibung von Gassaten oder unter Einfluß des lateinischen Verbs grassari, umherschweifen) den Ausdruck Grassaten in Zusammenhang mit einem ABENDLICHEN STÄNDCHEN als Bestandteil eines informellen Brauchs. Grassaten bezeichnet dabei den äußeren Rahmen eines abendlichen Flanierens, das die Gelegenheit bietet, eine Serenata aufzuführen (→ *Serenata* I.):

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619), *Von d. Gesängen, Welche in Grassaten vnd Mummerien gebraucht werden*: [Serenata] Ist ein Abendsgesang mit dreyen oder mehr Stimmen, Wenn man des Abends vff der Gassen spaziren, oder Gassaten gehet, vnd wie es vff *Vniversiteten* genennet wird, den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht, vnd die *Ritornello* dazwischen *musicirt* werden... (18).

(2) In der zweiten Hälfte des 18. Jh. wird mit dem Titel Cassation überwiegend ein MEHRSÄTZIGES, LOCKER GEREIHTES WERK FÜR MEHRERE, MEIST SOLISTISCH BESETZTE (BLAS-)INSTRUMENTE mit Streicherbegleitung überschrieben, doch weisen vereinzelt auch Kompositionen für reine Bläser- oder Streicherformationen diese Bezeichnung auf. Häufig werden sie durch einen Marsch eingeleitet, und oft enthalten sie zwei Menuette; die Besetzung mit zwei Hörnern begegnet in der Mehrzahl der Fälle. Eine strenge Abgrenzung zu verwandten Gattungen wie Serenade und Divertimento läßt sich dabei nicht erkennen:

M. Haydn, *Cassatio* in D für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola u. Bass mit den Sätzen Introduzione (Allegro assai), Andante, Menuetto, Andante, Menuetto, Finale (Largo/Allegro assai) (um 1765), *Cassatio* in Es für 2 Hörner, 2 Violinen, obligate Viola, Viola seconda u. Bass mit den Sätzen Marcia (Allegro maestoso), Allegro molto, Menuetto, Andante, Polonese, Menuetto, Allegro (um 1773) (zit. nach Hess 1963, 39 f.);
C. Ditters von Dittersdorf, *Cassationa* (auch *Divertimento*) in F für Chalumeaux, 2 Hörner u. Streicher (Paris um 1768), *Cassationa seconda* (auch *Divertimento*) in D für 2 Hörner u. Streicher (Paris 1768), *Cassatione* in D für Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner u. Streicher, *Cassatio* (auch *Divertimento*) in D für 2 Hörner u. Streicher (um 1770), *Cassatio* in G für Flöte, Violine u. Violoncello (um 1780); *Cassatio* in G für konzertierende Violine, 2 Hörner, u. Streicher, *Cassatio* in G für konzertierende Violine, 2 Hörner u. Streicher (um 1780), 2 *Cassatione* in C für Flöte, 2 Hörner u. Streicher (um 1780 bzw. 1790), *Cassatio* in D für 4 Flöten;
J. B. Vanhal, *Cassatio* (auch *Serenade*) in Es für Oboe solo, 2 Klarinetten, 2 Hörner u. Fagott, *Cassatio* in Es für Violine, Viola, 2 Hörner u. Bass, *Cassatio* in Es für Violine, 2 Violen, 2 Hörner u. Bass, *Cassatio* in F für Violine, 2 Flöten, 2 Hörner, Viola u. Bass, *Cassatio* in F für Violine solo, Viola, 2 Flöten, 2 Hörner u. Bass mit den Sätzen Allegro, Menuetto u. Trio, Adagio, Menuetto II u. Trio, Finale Presto, *Cassatio concertante* in F für Violine solo, Oboe, 2 Hörner, Viola u. Bass, *Cassatio* (auch *Notturno*) in F für Violine solo, Flöte solo, 2 obligate Hörner u. Bass mit den Sätzen Moderato, Menuetto u. Trio, Adagio, Menuetto u. Trio, Finale (Presto), *Cassatio* in G für Violine, 2 Flöten, Viola, 2 Hörner u. Bass mit den Sätzen Allegro affettuoso, Menuetto u. Trio, Andante (Echo), Die Harpfen, Die Leyer, Finale (zit. nach: A. Weinmann, *Themen-Verz. d. Kompos. von Johann Baptiste Wanhal*, Wien o. J. [1987/88]);
A. Zimmermann, *Cassatio* in G für 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Violinen, 2 Violen u. Bass.

J. Haydn verwendet die Bezeichnung Cassation 1765 im Entwurfskatalog 3 für die Werke Hob. III:3, III:4, III:2, II:6, II:21 und III:1, ändert die Werktitel später jedoch in Divertimento ab (vgl. *Joseph Haydn: Divertimenti zu fünf u. mehr St. für Streich- u. Blasinstr.*, Werke VIII/I, München 1994, 178). In Katalogen, Manuskripten und Drucken erscheinen die Stücke allerdings unter verschiedenen Bezeichnungen, so beispielsweise das Streichquartett Hob. II:6 unter den Titeln Divertimento, Cassatio, Quartetto, Notturno à quattro, Cassatio Notturno, Sinfonia und Sonata. In Quellen italienischer Provenienz begeg-

net der Titel Cassatio für die frühen Streichquartette nicht (vgl. *Joseph Haydn: Frühe Streichquartette*, Werke XII/I, München 1973, 8 ff.). Auch das *Divertimento* Hob. II:2 wird mit Cassatio, Sonata, Quintetto, Notturno, Serenada, Scherzo und Symphonia überschrieben. Der Titel der Abschrift in der Handschrift Schwerin 2596 wurde von Cassatio zunächst in Notturno, dann in Divertimento korrigiert (vgl. *Haydn: Divertimenti...*, loc. cit., 182 ff.). Das von Haydn im Entwurfskatalog als „12 Cassatio Stücke" bezeichnete Werk Hob. XII:19 für zwei Barytons und Baß (1765 oder 1766) ist eine „lose gereihte Suite und kein Zyklus von zwölf Einzelstücken" (*Joseph Haydn: Werke mit Baryton*, Werke XIII München u. Duisburg 1969, VII a) und veranschaulicht ebenfalls die Schwierigkeit, die Verwendung der Bezeichnung Cassation in der zweite Hälfte des 18. Jh. hinsichtlich Besetzung und Satzanzahl eindeutig zu bestimmen.

Bei W. A. Mozart ist Cassation als autographer Werktitel nicht belegt. Aufgrund der im Brief Mozarts an seine Schwester vom 4. 8. 1770 angegebenen „*Anfänge unterschiedlicher Cassationen*" (*Briefe u. Aufzeichnungen. Gesamtausg.* I, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Kassel 1962, 378) können jedoch die Werke K.-V. 63, K.-V. 99 (63a) und K.-V. 62 zusammen mit K.-V. 100 unter diesem Titel subsumiert werden (vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart: Kassationen, Serenaden u. Divertimenti für Orch.* I, Neue Ausg. sämtlicher Werke IV/12, Kassel 1970). Mozart hat in dieser Gruppe der frühen „Cassationen" keine Werktitel eingetragen, die Satzbezeichnungen stammen oft von der Hand seines Vaters. K.-V. 63, vermutlich im Sommer 1769 entstanden, wird im Notenautograph von L. Mozart mit „Marche" als Bezeichnung des ersten Satzes, von fremder Hand mit „Divertimento" überschrieben, in einer zeitgenössischen Stimmkopie jedoch mit „Caßatio" (Stimmkopie Stift Lambach, 40). Auch K.-V. 99 wird von L. Mozart mit „Marche" und in einer – verschollenen – Stimmkopie als „Cassatio" überschrieben, während G. N. Nissen das Werk allgemein unter „Instrumentalmusik" rubrizierte (vgl. *Kritischer Ber.* der Neuen Ausg. sämtlicher Werke IV/12, 1, loc. cit., 47).

Der serenadenartige Teil von K.-V. 62 und 100 (62a) ist im Autograph ohne Titel, das um die Sätze 2 bis 4 gekürzte Werk wird jedoch in Abschriften als Sinfonia oder Divertimento betitelt (vgl. G. Haußwald, *Zu d. „Drei Kassationen"*, in: *Mozart: Kassationen...* I, loc. cit., XI–XVIII, sowie den dazugehörigen *Kritischen Ber.*, Kassel 1877, 53 ff.).

Die Verwendung des Ausdrucks Cassation in Briefen der Familie Mozart steht im Kontext von Beschreibungen gesellschaftlicher Zusammenkünfte am Nachmittag oder Abend. Musiziert wird dabei Kammermusik unter Beteiligung von musikalischen Dilettanten:

Mozart, Brief an d. Vater (2. 10. 1777): beym graf salern spielte ich die 3 täge durch viell sachen von kopf, dan die 2 Casationen für die gräfin, und die finalmusick mit den Rondeau auf die lezt, auswendig (loc. cit. II, 28 f.);
Brief an d. Vater (6. 10. 1777): vorgestern... war eine kleine accademie bey uns: sie fienge um halbe 4 uhr an, und endigte sich um 8 uhr...
wir machten gleich zu erst die 2 quintetti von Hayden... dann spiellte ich das Concert in C in B und Eb., und dan daß trio von mir... zu guter lezt spiellte ich die lezte Casation aus den B von mir... ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa [wäre] (loc. cit. II, 40 f.).

In einem Brief vom 12./13. 4. 1778 an Frau und Sohn bezeichnet L. Mozart ein Divertimento (vermutlich K.-V. 247 oder 287) ebenfalls als Cassation. Deutlich wird die Einbettung in eine Liebhaber-Musik mit solistischer Besetzung neben zwei Hörnern:

Am Palmsontag den 12ten war nun die zweyte Liebhaber accademie... dann spielte aber H: Kolb deine Caßation mit dem erstaunlichsten Beyfahl... dann ich spielte das 2te Violin, der *Kolbstudent* die Viola, der *Cassl* den Baß, die 2 durner... waren die waldhorn (loc. cit. II, 339 f.).

Zu dieser Werkgruppe, die Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 4. 7. 1781 anfordert, gehört außerdem das *Divertimento* K.-V. 251 (vgl. loc. cit., III, 136).

Zu dem Zeitpunkt, als Mozarts Witwe mit dem Verleger André über die Einteilung seiner Werke korrespondiert, scheint der Begriff Cassation – zumindest im Kontext der hier angesprochenen Veröffentlichungspraxis – bereits abwertend gebraucht worden zu sein. Cassationen werden zusammen mit Serenaden den Notturni zugeordnet:

K. Mozart, Brief an J. A. André (29. 11. 1800): Andre vielstimmige werke, als: Parthien für bloße blasinstrumenten, Notturni... Anmerkungen. die gewöhnlich sogenannten Serenaden und Notturni und Gassationen... sind eins; also braucht man nur den einen Namen, und zwar nicht von Serenaden, weil der oben anders gebraucht ist... Gassationen sind ein häßlicher, unverständlicher Provinzialausdruk (loc. cit. IV, 391 f.).

Die Werkbezeichnung Cassation wird im 20. Jh. für Gelegenheitskompositionen (häufig für Blasinstrumente) mit locker gefügter, suitenartigen Anlage aufgegriffen:

E. Petrovics, *Cassazione* für Blechbläser (1953);
N. M. Dinerstein, *Cassation* for Chamber orchestra (1962?);
P. Kont, *Kassation* für Oboen, Klarinetten, Pauken u. Streicher (1970);
D. Blake, *Cassation* für Holzbläserensemble mit den Sätzen March, Scherzino, Ebb & Flow, Alla Tanza, Fughetta, Finale (1979);
H. Strategier, *Cassation* voor blazers, harp, celeste en slaywer (1983);
H. Genzmer, *Cassation* für Streicher (1986);
St. Ondrácek, J. Stepnicka, A. Wranitzky, *Cassation* F-Dur für Bläsersextett (1992).

(3) Zahlreiche Quellen belegen ein (nicht zuletzt aus der ungeklärten Begriffsentstehung heraus nachvollziehbares) synonymes Verständnis von Cassation mit DIVERTIMENTO, SERENADE, NOTTURNO UND TEILWEISE AUCH SINFONIA (→ *Divertimento* II. (3); → *Notturno* I. u. I. (1)–(2); → *Serenata* II. (3)(a); vgl. Tauschek 1956, 46 ff.; zur entsprechenden uneinheitlichen Betitelungspraxis des 18. Jh. siehe auch den vorangehenden Abschnitt):

K. Mozart, Brief an J. A. André (29. 11. 1800): zit. oben, II. (2);
J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* II (Stuttgart u. Tübingen 1828): zit. oben, I. (2);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Serenata*: Die Anzahl der Sätze in der Instrumentalserenade, die auch den Namen Cassation führt, ist verschieden...., auch stehen sie nicht in so innigem Zusammenhange wie in der Symphonie und haben nicht den ernsten Gehalt und die bedeutende Ausgestaltung, sondern sind mehr abwechselnd und mannigfaltig, mehr angenehm zu unterhalten als tiefe Empfindungen zu erregen bestimmt. Viele Serenaden beginnen mit einem Marsch, schliessen auch mitunter damit; ausserdem spielt die Menuett eine grosse Rolle darin, in manchen dieser Tonwerke kommen deren zwei, auch drei vor (761);
St. Krehl, *Mus. Formenlehre* II ([Lpz. 1902] Bln u. Lpz. [2]1920): ...gleichbedeutend mit Serenade [sind] die Bezeichnungen Divertimento (= Belustigung, Erholung) und Kassation (= Abschied) gebraucht worden... (69);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Ziemlich gleichbedeutend mit Serenade sind die Ausdrücke Divertimento, Cassation und Notturno (260);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Cassation*: ...practically identical with the divertimento and the serenade (123 a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Oft kommen die Bezeichnungen Cassatio, Divertimento, Notturno, auch Sinfonia in verschiedenen zeitgenössischen Ausgaben oder Abschriften gleicher Werke synonym vor (447 b).

(4) Gegen 1800 setzt mit dem Zurücktreten des Titels Cassation in der musikalischen Praxis die theoretische Reflexion des Begriffswortes ein, wobei die FUNKTIONALEN ASPEKTE als Unterhaltungsmusik hervorgehoben werden. Konstituierend für das Begriffsverständnis sind dabei äußere Umstände wie das Musizieren im Freien, insbesondere abends oder nachts, sowie die Aufführung einer Musik als Ständchen entweder zu besonderen ehrenden Anlässen, wie etwa für Professoren am Ende eines Semesters, oder aus werbenden Gründen unter dem Fenster einer Frau:

J. G. L. Wilke, *Mus. Hwb.* (Weimar 1786), Art. *Cassatio*: Eine (einstweilige) Abdankung, oder Entlassung der Musik; eine Anzahl Stücke zur Aufführung einer Abend-Musik, als womit man die Musik für dasmal abdankt, um dann schlafen zu gehen (24);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cassatio*: Man verstehet aber gemeiniglich darunter (besonders in Italien) ein Tonstück, welches zur Absicht hat, daß es Abends im Freyen oder auf öffentlicher Straße ausgeführt werde. Es bestehet bald aus vier, bald aus mehrern Stimmen, die nur einfach besetzt werden, und die einzelnen Sätze desselben haben keinen bestimmten Charakter (307);
LichtenthalL (Mailand 1826), Art. *Casazione*: Nome, andato ormai in disuso, d'un componimento a quattro o più voci che si eseguisce di sera nelle pubbliche strade. Ne' tempi passati ebbe in ispecie per oggetto un intrigo amoroso, e di far venir la Bella alla finestra; ed ecco d'onde derivasi il nome di *Casazione!* (I, 146); vgl. damit die zugrundeliegende Formulierung des KochL, auch zit. oben, I. (2);
J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch* II (Stuttgart u. Tübingen 1828): zit. oben, I.(1);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Kassation*: ...ward im vorigen Jahrhundert ein zur Aufführung im Freien, besonders als Abendmusik, Ständchen, bestimmtes mehrsätziges Tonstück für mehrere einfach besetzte Instrumente genannt (vgl. Serenade, Divertimento) (440 a).

Auch eine Definition in bezug auf die äußeren Umstände läßt eine scharfe Abgrenzung gegenüber verwandten Gattungen nicht zu:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Cassatio*: ...allein [in] neuerer Zeit versteht man darunter (besonders in Italien) vorzugsweise ein solches Tonstück, welches sich zur öffentlichen Aufführung auf den Straßen oder im Freien und zwar zur Abendzeit eignet, also eine Art Notturno oder Serenade, doch durchaus nicht von einem solch' bestimmten Character, wie diese Art Tonstücke. Gemeiniglich besteht es aus vier, jedoch nicht selten auch aus noch mehreren Stimmen, die alle aber nur einfach besetzt werden. Weil man dergleichen abendliche öffentliche Musikaufführungen gern zu dem Zwecke irgend einer Ehrenbezeugung oder noch mehr unter den Fenstern junger Frauenzimmer veranstaltet, also sie gleichsam als Ständchen betrachtet, so ist davon die bekannte Redensart C a s s a t e n - G e h e n entstanden, welche so viel heißt, als auf verliebte Abentheuer ausgehen, oder Gelegenheit suchen, Zusammenkünfte mit den Geliebten oder Verliebten anzuspinnen. Auffallend ist, daß diese Redensart in Norddeutschland viel gebräuchlicher ist, als in Süddeutschland, während man sie in Italien wieder sehr häufig hört (146 f.);
SeegerL (Lpz. 1966), Art. *Kassation*: ...ein mehrstimmiges, vielsätziges Instrumental-Ständchen des 18. Jh.; mit Divertimento und Serenade eine der Wurzeln der klassischen Sinfonik. Als Freiluftmusik bevorzugt die Kassation Bläser; Form und Besetzung sind jedoch nicht festgelegt (I, 462 a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Kassation*: ...im 18. Jh. ein mehrsätziges, locker gereihtes Werk im Charakter eines Ständchens für mehrere, meist solistisch besetzte Instrumente. Die Kassation wurde wohl vorwiegend für Aufführungen im Freien komponiert. Eine eindeutige Abgrenzung zu den verwandten Gattungen ist nicht möglich; der für einige Kassationen charakteristische Marsch als Einleitungs- oder Schlußsatz findet sich z. B. auch in Divertimenti (447 b).

Lit.: G. TAUSCHEK, Die Formbezeichnungen d. Musiksprache im Ital. u. Franz., Diss. Wien 1956, 46 ff.; R. HESS, Serenade, Cassation, Notturno u. Divertimento bei Michael Haydn, Diss. Mainz 1963; L. FINSCHER, Gattungsbewußtsein u. Terminologie. Anm. zum Gebrauch

gesellschaftsmus. Termini im Umfeld d. Wiener Klassik, in: Gesellschaftsgebundene instr. Unterhaltungsmusik d. 18. Jh., hg. von H. Unverricht, Tutzing 1992; R. PEČMAN, Divertimento, Cassation u. Serenade in d. böhmischen Ländern d. 18. Jh., ibid.; H. UNVERRICHT, Was versteht Mozart unter einer Cassation? in: Wolfgang Amadeus Mozart. Forschung u. Praxis im Dienst von Leben, Werk, Interpretation u. Rezeption. Kongreßber. zum VII. Internationalen Gewandhaus-Symposium anläßlich d. Gewandhaus-Festtage 1991, hg. von R. Herklotz, Lpz. 1993; DERS., Art. Divertimento, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausgabe, Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995; DERS. u. CL. EISEN, Art. Cassation, New GroveD V, London [2]2001.

Ulrike Rembold, Freiburg i. Br. 2002

Catch, round, glee

engl. catch (im 15. Jh. auch cacche, kache, im 17.–19. Jh. auch ketch), substantivische Bildung zum Verb to catch, fangen; → *Caccia*;
mittelengl. round (aus altfranz. roont, nld. rond; im 15. Jh. auch rownde, rownd, rounde), substantivische Bildung zum Adjektiv und Adverb round, rund; seit Anfang des 13. Jh. gebräuchlich, als musikbezogene Bedeutung seit 1580 belegt; → *Rondellus*;
engl. glee (aus mittelengl. gleo[w]; auch gle, gleu, glew, gli, glu, glye), seit dem 8. Jh. vergnügliche und unterhaltende Veranstaltung im weitesten Sinne (seit um 1000 auch mit Musik), seit dem 13. Jh. belegt in vielfältiger mus. Bedeutung (Musik, Instrument, Instrumentenart), ab 1652 als Bezeichnung eines Musikstücks (vgl. H. H. Carter, *A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms*, Bloomington, Ind. 1961, 169 ff.);
die Ausdrücke bilden besonders zwischen 1650 und 1850 die wesentlichen Gattungsbegriffe der spezifisch englischen mehrstimmigen Vokalmusik in geselligem Rahmen, die eine wichtige Rolle im bürgerlichen Musikleben Englands einnahm.

I. Das Begriffswort catch ist seit 1580 als Bezeichnung für ein Musikstück belegt und bezeichnet im 17. Jh. einen KANON.
(1) Der Ausdruck wird seit dem 17. Jh. häufig mit dem Verb to catch in Verbindung gebracht und damit auf das TREFFEN DES KORREKTEN EINSATZES innerhalb der anfänglich einstimmig notierten Stücke bezogen.
(2) Im 17. und 18. Jh. fassen Autoren catch verstärkt als KANON IM UNISONO auf.

II. Round ist im musikalischen Zusammenhang erstmals 1580 belegt als Synonym zu catch, 1586 dann zur Benennung einer zunächst ZWEISTIMMIGEN STROPHISCHEN UND GEREIMTEN KOMPOSITION, bei der die Strophen abwechselnd vorgetragen werden.
(1) Häufig werden Beschreibungen von round auch auf den RUNDTANZ bezogen.
(2) Ch. Burney begreift round als MEHRTEILIGES LIED.
(3) Das musikbezogene Begriffswort erfährt seine Ableitung von der Aktion „TO GO ROUND AND ROUND“ oder von einer KREISFÖRMIGEN ANORDNUNG DER SÄNGER.

III. Für den Ausdruck glee ist ein VIELFÄLTIGES MUSIKALISCHES BEGRIFFSVERSTÄNDNIS kennzeichnend.
(1) Ursprünglich benennt glee zwischen 1000 und 1523 allgemein eine UNTERHALTENDE VERANSTALTUNG MIT MUSIK.
(2) In der Bedeutung eines nicht näher bestimmten MUSIKINSTRUMENTS oder einer Gruppe von Musikinstrumenten findet der Ausdruck im 13. und 14. Jh. Erwähnung.
(3) Glee dient schließlich seit 1652 als Fachausdruck für ein MEHRSTIMMIGES UND UNBEGLEITETES VOKALSTÜCK MIT ÜBERWIEGEND HOMOPHONER STRUKTUR FÜR MINDESTENS DREI MÄNNERSTIMMEN.

IV. Catch, round und glee gelten zwischen 1650 und 1850 (und vereinzelt auch darüber hinaus) als Gattungsbezeichnungen für eine als spezifisch englisch angesehene und speziell gepflegte GEBRAUCHSMUSIK MIT ALLTÄGLICHER UND GESELLSCHAFTLICHER THEMATIK SOWIE WITZIGEN TEXTLICHEN UND MUSIKALISCH-LAUTMALERISCHEN EFFEKTEN FÜR UNBEGLEITETEN GESELLIGEN GESANG MEHRERER SOLISTISCHER STIMMEN, bis Ende des 18. Jh. ausschließlich für Männerstimmen.
(1) Eine ANSATZWEISE DIFFERENZIERUNG zwischen catch und round sowie zwischen beiden Ausdrükken und dem Begriff Kanon erfolgt hauptsächlich über die Bewertung der Stilebene sowie die Beschränkung auf Oktav- und Unisono-Imitationsintervalle.
(2) Bis zur Normierung der Gattungen Mitte des 18. Jh. nach dem Aufkommen gattungsspezifischer Kompositionswettbewerbe werden catch und glee HÄUFIG SYNONYM verwendet.

I. Catch wird (häufig in Synonymie mit round) als KANON für drei oder vier (in Ausnahmefällen auch bis zu acht oder zehn) Männerstimmen verstanden, dessen Einsatzintervall stets die Prim bzw. Oktave ist und der dementsprechend von Sängern in gleichen Stimmlagen ausgeführt wird (vgl. J. Westrup, Art. *Catch*, New GroveD, London 1980, Bd. IV, 6 a: „A round or canon at the unison for three or more male voices, popular in England in the 16th, 17th and 18h centuries“).
Begriffsgeschichtlicher Vorläufer des englischen Ausdrucks catch ist das italienische Wort caccia, das schon im 14. Jh. im Zusammenhang mit kanonartigen Verläufen gebräuchlich ist (→ *Caccia* II. (1)).
Die ersten als catch oder round bezeichneten Stükke enthält ein von Th. Lant herausgegebenes englisches Manuskript von 1580, dessen Titelseite „divers fine catches, otherwise called Roundes of 3, 4, and 5 parts in one, of 9 [and?] 11 parts in one“ anführt (vgl. Faks. in: J. Vlasto, *An Elizabethan anthology of rounds*, MQ XL, 1954, nach 228).

Th. Morley erwähnt catch im Anschluß an eine Anleitung für mehrstimmiges Komponieren und bringt den Ausdruck mit Kanon in Verbindung:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597) III: In this maner also be the catches made, making how many parts you list, and setting them all after one thus. [Folgt vierstimmiges, eintaktiges Notenbeispiel und anschließend als „*The Resolution*" ein einstimmiges Notenbeispiel aus den vier Elementen des vorhergehenden Notenbeispiels mit der Legende „*Foure parts in one in the vnison*"];
Nowe hauing discoursed vnto you the composition of three, foure, fiue and sixe partes with these fewe waies of Canons and Catches... (176 f.).

W. Cornvallyes verwendet in einem Vergleich das Wort catch gleichfalls zur Verdeutlichung kanonartiger Strukturen:

Essayes (London 1600), Nr. XLIII: ...like a singing catch, some are beginning when others are ending (f. Ff).

In W. Shakespeares Schauspiel *Twelfth Night* II, 3 (entstanden 1601–02; veröff. London 1623) nehmen drei Personen ihr Zusammentreffen zum Anlaß, eine „Catch" vorzutragen. Möglicherweise handelt es sich dabei um „Hold thy peace" aus dem eingangs erwähnten Manuskript von 1580:

FESTE How now, my hearts. Did you never see the picture of ‚We Three'?
SIR TOBY Welcome, ass. Now let's have a catch (ed. Donno, Cambridge 1985, 73, 14–16);
SIR TOBY Shall we rouse the nightowl in a catch that will draw three souls out of one weaver? (75, 51–52);
SIR ANDREW Let our catch be, ‚Thou knave' (75, 56);
SIR ANDREW It begins, ‚Hold thy peace.' (75, 60).

Auch in Shakespeares *The Tempest* III, 2 (entstanden 1611; veröff. London 1623) findet catch Erwähnung:

Ariel plays the tune on a tabor and pipe.
STEPHANO What is this same?
TRINCOLO This is the tune of our catch, played by the picture of Nobody (ed. Lindley, Cambridge 2002, 169, 117–120).

Fr. Bacon verwendet catch im Zusammenhang mit unterschiedlichen männlich besetzten Chorgruppen, die responsorial nach Art eines Full oder Verse Anthems singen:

Essays, Civil and Moral (London 1625), Kap. 37 *Of Masques and Triumphs*: ...And the *Voices* of the *Dialogue*, would be Strong and Manly (A Base, and a Tenour; No Trebble;) And the *Ditty* High and Tragicall; Not nice or Dainty. *Severall Quires*, placed one over against another, and taking the Voice by Catches, *Anthem* wise, give great Pleasure (ed. Kiernan, Oxford 1985, 117).

Vergleichbar mit Bacons Wendung „taking the voice by catches" formuliert wenig später D. Featly das Prinzip des Catch-Singens als „taking the word one from another":

Clavis mystica (London 1636): Singing as it were a catch, and taking the word one from another (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, II, Art. *catch*, 973 b).

(1) Die Ableitung des Ausdrucks vom Verb to catch bezogen auf das Treffen des korrekten Einsatzes belegt bereits Th. Ravenscroft zu Anfang des 17. Jh. Die zweite seiner insgesamt drei Sammlungen mit catch, glee und round genannten Werken anonymer Verfasserschaft – die ersten solcher später üblichen Zusammenstellungen überhaupt – spielt im Titel auf Ovids Formulierung „qui canit arte, canat" („wer kunstvoll zu singen versteht, der möge singen!"; *Ars amatoria* II, Vers 506 [2/1 vor Chr.]; ed. von Albrecht, Stuttgart 1996, 118) an, das hier im Sinne von ‚Treffe, wer treffen kann' aufgefaßt wird (Ravenscrofts englische Übersetzung des Mottos wird später dann von J. Hilton als Titel für seine äußerst erfolgreiche Sammlung *Catch that Catch Can*, London 1652, aufgegriffen):

Deuteromelia: OR the Second part of Musicks Melodie, or melodius Musicke OF Pleasant Roundelaises; K. H. mirth, or Freemens Songs. AND such delightful Catches. Qui canere potest canat. Catch that catch can (London 1609).

Der Verleger J. Playford erläutert in einem Vorwort zu Hiltons Ausgabe von 1658 die Ausführung:

For the Information of such as know not the Nature or manner of singing *Catches* or *Canons*, which are, *Three parts in one*; They are to observe that the first man begins and sings alone to the signature and so forward. The second man observes that when the first is at that Note which has this signature over or under it... then he begins and sings it round as the first did; The third observing, that when the second is at the same Note with the signature over or under it, he begins also and sings as the other, each man singing his part round four or five times (o. S. [vor 1]).

Noch zu Beginn des 19. Jh. erwähnt der Art. *Catch* des BusbyD (London ⁴1813) die Anspielung auf das Verb to catch:

A humorous vocal composition of English invention, consisting of three or more harmonic parts, in which the melodies are so opposed and interrupted by the contrivance of the composer, that in the performance the singers *catch* up each other's sentences, and give to the words a different sense from that of the original reading. It was from this characteristic that it derived the name of *Catch* (o. S.).

Später beziehen Autoren die Verbindung von catch mit dem Verb – zum Teil unter Berufung auf J. Hawkins – auf das ‚Fangen' des Textsinns, das zugleich als Unterscheidungskriterium zu round aufgefaßt wird:

W. Barclay Squire, Art. *Round*, GroveD III (London 1883): Amongst early writers on music, the terms ‚round' and ‚catch' were synonymous, but at the present day the latter is generally understood to be what Hawkins... defines as that species of round ‚wherein, to humour some conceit in the words, the melody is broken, and the sense interrupted in one part, and caught again or supplied by another,' a form of humour which easily adapted itself to the coarse tastes of the Restoration, at which period rounds and catches reached their highest popularity. That catches were immensely popular with the lower classes is

proved by the numerous allusions to the ‚alehouse catches' and the like in the dramas of the 16th and 17th centuries (180 a);

W. A. Barrett, *Engl. Glees and Part-Songs* (London 1886): ...a humorous vocal composition of three or more parts in harmony, in which the melodies are so contrived by the composer, that the sense of the words is changed from the original signification by the manner in which the singers appear to *catch* at each other's words (145; zit. nach: E. L. Rubin, *The Engl. glee from William Hayes to William Horsley*, Diss. Univ. of Pittsburgh 1968, Bd. I, 138).

Die Abgrenzung zwischen den Ausdrücken catch und round erfolgt je nach Autor unterschiedlich (vgl. dazu auch unten, IV. (1)). Die anfänglich nur den Melodieverlauf einstimmig abbildende Notation ist ein formales Kriterium. Denn der Ausdruck catch bezieht sich in vielen Ausgaben des 18. Jh. (etwa in Hiltons oben zitierter Sammlung) auf die Aufzeichnung einer Melodie mit Markierungen für die Einsätze der Stimmen. S. Johnson zielt wohl auf diesen Aspekt in seiner Definition:

A Dictionary of the Engl. language (London 1755), Art. *Catch*: A song sung in succession, where one catches it from another (I, f. 4E a).

Während im oben zitierten Eintrag *Round* des GroveD der unterbrochene und daher mehrdeutige Textsinn zur Differenzierung von catch zu round dient, ist die angesprochene Aufzeichnungspraxis in W. H. Cummings' Artikel *Catch* des GroveD I (London 1879) das Abgrenzungsmerkmal zu round:

CATCH originally meant simply a round for three or more voices (unaccompanied), written out at length as one continuous melody, and not in score. The catch was for each succeeding singer to take up or catch his part in time; this is evident not only from the manner in which they were printed, but also from the simple and innocent character of the words of the oldest elicit any ingenious cross-reading (322 a).

Für O. Thompson ist die einstimmige Aufzeichnungspraxis mit der dadurch notwendigen individuellen Bestimmung des korrekten Einsatzes, die später zur Einbeziehung der unten, IV. (1), erwähnten Wortspiele führt, gar das zentrale Unterscheidungskriterium:

Art. *Catch*, in: *The international Cyclopedia of music and musicians*, hg. von R. Sabin (London [9]1964): The term was originally synonymous with Round, with the difference, that the parts were written out as one melody and not in score. It was therefore necessary for the individual singer to determine for himself the time of entrance, the difficulty of which was one of the most attractive and humorous aspects of communal music-making. Later the text was so constructed that certain combinations of words brought forth comical and often indecent effects (354 b).

(2) Seit dem 17. Jh. wird catch (wie auch round, vgl. unten, II. (1)) häufig als KANON IM UNISONO charakterisiert (→ *Canon* IV. (1)–(9); → *Fuga* IV. (3)):

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636): A Catch is also a kinde of *Fuga*; when, upon a certain Rest, the Partes dooe follow one an other round in the Unison. In which concise Harmoni, there is much varieti of pleasing Conceipts: the composers whereof assume unto themselvs a spezial license, of breaking, soomtimes, *Priscians* head: in unlawful taking of Discords, and in spezial Consecution of Unisons and Eights, where they help to the Melodi of a Part (77);

A Catch. *Fugæ etiam species est, quando voces aliquot, post certum tempus, in Unisono in orbem canunt, & a fine ad Principium redeunt* (81).

Diese Definition verfehlt allerdings nach Ansicht von J. Hawkins die Bedeutung von catch und berücksichtigt auch nicht die Herleitung vom Verb (vgl. oben, I. (1)):

A General History of the Science and Practice of Music (London [1776] 1875) VII, 67: ...Butler, after Calvisius [sc. S. Calvisius' Definition einer „Fuga in Unisono", ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ, Erfurt 1592, f. I 5, zit. → *Canon* IV. (5)] thus defines... This, though the sentiment of both Calvisius and Butler, is by no means a true definition of a catch; and indeed the term itself seems to indicate a thing very different from that which they have described, for whence can come the application but from the verb Catch? yet is there nothing in the passage above-cited to this purpose (303 b).

Chr. Simpson begreift catch und round als „allgemein gebräuchliche" und durch „weniger Würde" charakterisierte Art des Kanons, die auch durch eine besondere Zusammensetzung aus „periods" bzw. kurzen Abschnitten gekennzeichnet sei:

A Compendium of Pract. Musick (London 1667): I Must not omit another sort of Canon, in more request and common use (though of less dignity)... and that is, a Catch or Round: Some call it a Canon in *Unison*; or a Canon consisting of Periods. The contrivance whereof is not intricate: for, if you compose any short strain, of three or four Parts, setting them all within the ordinary compass of a Voyce; and then place one Part at the end of another, in what order you please, so as they may aptly make one continued Tune; you have finished a Catch (174).

II. Eine frühe Erwähnung des Ausdrucks round im musikspezifischen Kontext ist in einem Manuskript aus dem Jahre 1580 zu finden, das zugleich die erste Erwähnung von catch aufweist (zit. oben, I.). Bereits sechs Jahre später läßt sich das Begriffsverständnis im Sinne einer ZWEISTIMMIGEN STROPHISCHEN UND GEREIMTEN KOMPOSITION mit abwechselndem Vortrag der Strophen nachweisen:

W. Webbe, *A discourse of Engl. Poetrie...* (London 1586): The sixt kinde, is called a round, a beeing mutuallie sung betweene two: one singeth one verse, the other the next, eche rymeth with himselfe (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, Bd. XIV, Art. *Round*, 148 a).

Den in Rede stehenden Sachverhalt behandelt E. Chambers unter dem Eintrag roundo, während das Stichwort round das b-Vorzeichen thematisiert:

Cyclopaedia (London 1728): *Round*, in Musick. – The Italians call b round, what we call b flat, and the French b Mol; and b Square, what we call b sharp (II, 1033);
Roundo, or Roundelay, in Musick, a kind of Burthen or Ritornello; where the beginning of each Couplet is repeated at the end thereof. See Ritornello (ibid.).

Vereinzelt wird der Ausdruck round auf musikalische Sachverhalte vor Aufkommen des Begriffsworts – besonders im Zusammenhang mit kanonartigen Formbildungen – übertragen:

W. Barclay Squire, Art. *Round*, GroveD III (London 1883): The earliest extant example of a round is the well-known ‚Sumer is i-cumen in,' as to the date of which there has been much discussion, although it is certainly not later than the middle of the 13th century... It is... written for six voices, four of which sing the round proper or ‚rota' (as it is termed in the Latin directions for singing it), whilst the other two sing an accompanying ground or ‚pes' (179 b f.);
HarvardD (Cambridge, Mass. [2]1969), Art. *Round*: The earliest and most famous round is „Sumer is icumen in," which, however, is not designed to be repeated *ad libitum* (742 a);
O. Thompson, Art. *Round*, *The international Cyclopedia of music and musicians*, hg. von R. Sabin (London [9]1964): The most famous early example is the Rota, or six-voiced double-canon, *Sumer is icumen in*, written before 1240 (1843 a); → *Rondellus* II. (2).

(1) Häufig definieren Wörterbücher seit dem frühen 17. Jh. round auch als RUNDTANZ:

R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and Engl. tongues* (London 1611): *Rond*... also, the daunce called a Round... (f. Aaaa iij').

Noch der entsprechende Eintrag *Round* des GroveD III (London 1883) führt diese Bedeutung (neben der als Vokalmusik) an und verweist dazu auf den Wortgebrauch in W. Shakespeares 1595/96 verfaßtem Stück *Midsummer Night's Dream* II, 2, wo die Formulierung „Come now a roundel and a fairy song" zu finden ist:

Any dance in which the dancers stood in a circle was formerly called a round or roundel (180 a).

(2) Ch. Burneys Definition von round als MEHRTEILIGES LIED, das ebenso viele Abschnitte wie Stimmen enthält, setzt eine Notation als einstimmigen Melodieverlauf voraus:

A General History of Music III (London 1789) Kap. II: A *Round* is sometimes called a *canon in the unison*, and sometimes, but erroneously, a *Catch*; but it is distinct from both; being no more than a song of as many strains, or sections, as parts; which, instead of being begun together, are performed after each other, always singing different words and different notes in harmony with the rest... (ed. Mercer, London 1935, Bd. II, 279, Anm. (p)).

(3) Das musikspezifische Begriffswort round erfährt seine Ableitung nachträglich von der Aktion „TO GO ROUND AND ROUND" oder von einer KREISFÖRMIGEN ANORDNUNG DER SÄNGER.
Der Art. *Round* des BusbyD (London [4]1813) präzisiert die Auffassung als Fuge im Unisono (vgl. auch oben, I. (2)) durch Hinweis auf die Ableitung der Bezeichnung von den sukzessiven Einsätzen der Vortragenden in „kreisförmiger Bewegung":

A species of fugue in the unison, composed in imitation of a catch, and so called because the performers follow each other through the several parts in a circulatory motion (o. S.).

Entsprechend der Ableitung des Ausdrucks catch von dem betreffenden Verb wird round im Sinne der Auffassung eines Kanons oder einer Fuge von der Aufführungspraxis des „to go round and round" her verstanden:

W. Barclay Squire, Art. *Round*, GroveD III (London 1883): A species of canon in the unison, so-called because the performers begin the melody at regular rhythmical periods, and return from its conclusion to its commencement, so that it continually passes round and round from one to another of them (179 b).

Auch die kreisförmige Anordnung der Sänger wird zur Erläuterung des Begriffsworts angeführt (→ *Rondellus* III.). Das Titelblatt der ersten Round-Sammlung von 1580 (vgl. oben, I.) ordnet die Inhaltsbeschreibung in einen Kreis ein.

III. Für den Ausdruck glee ist ein VIELFÄLTIGES MUSIKALISCHES BEGRIFFSVERSTÄNDNIS kennzeichnend.

(1) Ab spätestens 700 bezeichnet glee allgemein eine unterhaltende Veranstaltung, zwischen um 1000 und dem Anfang des 16. Jh. speziell eine (fröhliche) VERANSTALTUNG MIT MUSIK, seit etwa 1205 auch im Sinne einer instrumentalen und vokalen Musikdarbietung. Während im wohl frühesten Wortbeleg für die musikbezogene Verwendung von Singen gesprochen wird und Chaucer den Ausdruck glee im Sinne von Musik oder Fest neben melody stellt, spricht Skelton damit Tanzmusik an:

Libri Psalmorum (um 1000), Psalm LXVII, Vers 24: ...ealdormen... gleowe sungon... (ed. Thorpe, Oxford 1835, 170 b);
G. Chaucer, *A. B. C.* (um 1366): We han none other melody ne glee Us to rejoyce in our adversitee (ed. Robinson, *Works*, London 1957, 525 b);
J. Skelton, *The Book of the Laurel* (1523): That in the forest was noone so grete a tre / Bot that he daunsid for joy of that gle (ed. Brownlow, Newark 1990, 113).

Die ursprüngliche weitgefaßte Bedeutung hat sich in dem (bis heute gebräuchlichen) Adjektiv gleeful erhalten, so etwa bei W. Shakespeare:

Titus Andronicus (1588), II, 3, 10: ...wherefore look'st thou sad / When everything doth make a gleefull boast? (ed. Hughes, Cambridge 1994, 78).

Der Bedeutungskern findet dadurch Eingang in das spätere Begriffsverständnis, daß sogenannte Glees häufig einen fröhlichen Charakter aufweisen.
Noch ein Jahrhundert nach dem ersten gedruckten Stück mit dieser Benennung begegnet die ursprüngliche Auffassung als „bei Festen gespielte Musik" mit dem expliziten Hinweis, daß der Ausdruck „gegenwärtig nicht mehr gebräuchlich" sei:

S. Johnson, *A Dictionary of the Engl. language* (London 1755): GLEE. *n. s.* [gligge, Saxon.]: Joy; merriment; gayety. It anciently signified musick played at feasts. It is not now used, except in ludicrous writing, or with some mixture of irony and contempt (f. 10l a).

(2) Im 13. und 14. Jh. dient glee auch zur Bezeichnung eines nicht näher bestimmten MUSIKINSTRUMENTS oder einer Mehrzahl von Instrumenten:

Anon., *The Life of St. Katherine* (vor 1225): ...ha iherde... / ludinge of the men / gleowinge of euch gleo... [die lat. Vorlage formuliert an der entsprechenden Stelle „hinc multimodum genus organorum auribus ipsius insonuit"] (ed. Einenkel, London 1884, 9, 145);
J. Trevisa, *Polychronicon Ranulphi Higden* (1387) VI: He hadde and used instrumentis of musik, pipes and strenges, and othere manere of glee (179; zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Bd. VI, Art. *Glee*, 568 b).

(3) Glee benennt schließlich seit Mitte des 17. Jh. ein MEHRSTIMMIGES UND UNBEGLEITETES VOKALSTÜCK MIT ÜBERWIEGEND HOMOPHONER STRUKTUR FÜR MINDESTENS DREI MÄNNERSTIMMEN, das häufig in zwei oder mehr Teile mit unterschiedlichen Stimmungslagen unterteilt ist.
Der Ausdruck glee wird erstmals 1652 in der von J. Playford veröffentlichten Sammlung *Select Mus. Ayres and Dialogues* angeführt. Diese Zusammenstellung enthält das Stück *To Bacchus, we to Bacchus sing* von Ch. Coleman, das als „Glee with chorus for three voices" angezeigt wird. Der 1667 ebenfalls von Playford veröffentlichte zweite Band von *The Mus. Companion* weist das Begriffswort explizit im Titel auf: *Dialogues, Glees, Ballads and Ayres for 2, 3, and 4 voices*. Diese Sammlung enthält etwa Th. Brewers für zwei Stimmen notierte „Catch" *Turn Amarylis, to thy swain* aus den *Select Mus. Ayres and Dialogues*, arrangiert für drei Stimmen und mit Glee überschrieben.
Erklärungen von glee als Vokalmusik sind seit dem 18. Jh. überwiegend allgemein gehalten und illustrieren dadurch die weitgefaßte Bezeichnungsfunktion:

Ch. Burney, *A General History of Music* III (London 1789), Kap. VII: A *Glee* implies nothing more in its original sense, in our printed music-books, than „a song of three or more parts, upon a gay or merry subject, in which all the voices begin and end together, singing the same words" (ed. Mercer, London 1935, II, 375, Anm.);
BusbyD (London ⁴1813), Art. *Glee*: A vocal composition in three or more parts, generally consisting of more thann one movement, and the subject of which, notwithstanding the received sense of the word *Glee*, may be either gay, tender, or grave; bacchanalian, amatory, or pathetic (o. S.);
G. Hogarth, *Music History* (London 1835): ...a composition for three, four, or five male voices (some permutation of alto, tenor, and bass) intended to be sung one voice to a part (zit. nach: *Music in Britain*, hg. von N. Temperley, London 1981, V, 244);
J. Hullah, Art. *Glee*, GroveD I (London 1879): A piece of unaccompanied vocal music in at least three parts, and for solo voices, usually those of men. The glee, though possibly suggested by the madrigal, to which this description also applies, is separated from it, so far as its origin is concerned, by a long interval of time. The production of madrigals ceased altogether, both on the Continent and in England, in the course of the first quarter of the seventeenth century. The first glees are due to the beginning of the 18th century, and the finest specimens of them to the seventy-five years between the middle of the last century and the end of the first quarter of this (598 a);
Stainer/BarrettD (London ²1889), Art. *Glee*: A composition for voices in harmony, consisting of two or more contrasted movements, with the parts so contrived that they may be termed a series of interwoven melodies. It may be written for three or more voices, either equal or mixed; but it is necessary that there should be only one voice to a part. It may be designed with or without instrumental accompaniment, and set to words in any style – amatory, bacchanalian, pastoral, didactic, comic, or serious. As a composition, the glee appears to have followed the catch, and to have had its origin at the time when part-singing began to be revived (197 f.; zit. nach: Br. Lindsay, *The Engl. glee in New England, 1815–1845*, Diss. George Peabody College for Teachers Nashville, Ten. 1966, 32).

Dementsprechend bezeichnet glee im Anschluß an den hauptsächlichen Zeitraum der praktischen Verwendung der so genannten Gattung (zwischen etwa 1775 bis 1825) mitunter auch Stücke anderer Genres oder Gattungen. Im Laufe des 19. Jh. löst partsong einhergehend mit einer Vereinfachung des Satzbildes und der Harmonik den Ausdruck glee ab. Doch die Abgrenzung zwischen glee und partsong ist nicht immer eindeutig möglich, weil beide Bezeichnungen in diesem Zeitraum von Komponisten und Herausgebern häufig synonym verwendet werden. Englische Lexika des 20. Jh. grenzen glee und partsong etwa folgendermaßen voneinander ab:

Chambers Encyclopaedia, hg. von D. Patrick (London 1926), Art. *Glee*: Its independent part-writing also distinguishes it from the modern part-song, which is usually in simple harmony, but the name is often given to such – e.g. Sir H. Bishop's „Glees" (V, 256).

Im 19. Jh. bezieht W. Crotch den Ausdruck glee auf das 1612 erstmals veröffentlichte fünfstimmige Madrigal *The Silver Swan* von O. Gibbons, da es eine homophone, vierstimmige Einleitung und eine

dominantische Modulation, beides untypisch für ein Madrigal, enthalte:

W. A. Barrett, *Engl. glee and madrigal writers* (London 1877): ...„The Silver Swan," by Orlando Gibbons, which Dr. Crotch declared to be the connecting link between the Madrigal and the Glee (29 f.).

Bereits 1757 wird ein Sologesang von H. Purcell als glee bezeichnet (J. A. Westrup, Art. *Glee*, MGG V, 1956, 250); der Chor „Fear no danger" aus Purcell's *Dido and Aeneas* wird noch 1821 glee genannt (vgl. *Music in Britain*, loc. cit., 243).
Ein weiteres Beispiel für die weitgefaßte Bedeutung von glee zu Beginn des 19. Jh. ist eine Rezension einer neuen Glee-Sammlung aus dem Jahre 1830. Der Rezensent geht so weit, den Ausdruck in Zusammenhang mit Rossini-Opern zu gebrauchen:

The Harmonicon VIII (1830): ...in some of Rossini's operas, a strong disposition to try on it the effect of transplantation is very obvious, for what are those vocal unaccompanied pieces for three or more voices, and in which that composer seems with reason to have placed great reliance, but glees of one movement? (432; zit. nach Shmueli 1982/83, 68).

IV. Catch, round und glee dienen zwischen 1650 und 1850 (und vereinzelt auch darüber hinaus) als Gattungsbezeichnungen für eine als spezifisch englisch angesehene und – teilweise ab Mitte des 18. Jh. in entsprechend benannten Clubs – speziell gepflegte GEBRAUCHSMUSIK MIT ALLTÄGLICHER UND GESELLSCHAFTLICHER THEMATIK SOWIE WITZIGEN TEXTLICHEN UND MUSIKALISCH-LAUTMALERISCHEN EFFEKTEN FÜR UNBEGLEITETEN GESELLIGEN GESANG MEHRERER SOLISTISCHER STIMMEN, bis Ende des 18. Jh. ausschließlich für Männerstimmen, wobei glee häufig auf literarische Texte verweist, während catch auf anonyme Vorlagen hindeutet.
Hervorzuheben ist der 1761 gegründete Londoner *The Noblemen and Gentlemen's Catch Club*, weil er mit der Veranstaltung von Kompositionswettbewerben zwischen 1763 und 1794 in den vier Kategorien „serious glee", „light glee", „catch" und „canon" erheblich zur Etablierung der Bezeichnungen wie zur Normierung der Gattung und zur Repertoirebildung beigetragen hat (vgl. auch die Veröffentlichung der in diesem Rahmen gesungenen Werke in 32 Bänden durch Th. Warren, Sekretär der genannten Vereinigung: *A Collection of Catches, Canons & Glees for 3 and 4 voices*, London 1763–1794).
Die Verbindung der entsprechenden Werke und ihrer Gattungsbezeichnungen mit nationalem Selbstbewußtsein (Englishness) gibt folgende Schilderung zu erkennen:

W. Gardiner, *Music and Friends, or Pleasant Recollections of a Dilettante* I (London 1828): In 1810 the Leicestershire dilettante William Gardiner was a guest of the club when Lord Blessington called for a solo song. „Upon which", Gardiner relates, „Mr Linley, the vice-president arose, and addressing the chair, said „It was contrary to the rules of the society for a song to be introduced at their meetings. Their object was to give encouragement to a species of composition *peculiar to the English*, called catches and glees, in which music *this country has excelled all others*"" (zit. nach: Br. Robins, *The catch club in 18th-cent. England*, Early Music XXVIII, 2000, 519).

Besonders der Ausdruck catch wird in diesem Verwendungszusammenhang vor allem in Lexika seit dem 18. Jh. mit witzigen textlichen und musikalisch-lautmalerischen Effekten verknüpft, die die Kreativität der Aufführenden erfordern, um den vom Komponisten angelegten Humor im textlichen Zusammenklang und in geräuschhaft nachahmenden Kombinationen deutlich hervortreten zu lassen:

J. Kersey, *Dictionarium Anglo-Britannicum* (London 1708): *Catch*, ...also a short and witty Song (o. S.);
Th. Dyche, W. Pardon, *A New General Engl. Dictionary* (London [3]1740): *Catch*... a short, witty, or merry song (o. S.).

W. Jackson of Exeter definiert in den 1790er Jahren catch als „three parts obscenity to one part music" (zit. nach Johnson 2001, V, 280 b). Cummings und Th. Baker erläutern, wie diese Effekte erreicht werden:

W. H. Cummings, Art. *Catch*, GroveD I (London 1879): But in course of time a new element was introduced into catches, and words were selected so constructed that it was possible, either by mis-pronunciation or by the interweaving of the words and phrases given to the different voices, to produce the most ludicrous and comical effects (322 a);
BakerD (New York [2]1923), Art. *Catch*: Later... words were selected in such sequence that it was possible, either by mispronunciation or by interweaving the words and phrases apportioned to the different voices, to produce the most ludicrous and comical effects (37).

P. M. Young definiert in einer Rezension catch pointiert als eine in den Rang eines dreistimmigen Kontrapunkts erhobene Unterhaltung bei einem Gelage mit stellenweise rüpelhaften Zügen:

Rezension über *The Aldrich Book of Catches* (ML LXXII, 1991): The catch – under the influence of Bacchus – is the art of (sometimes impolite) conversation raised to the level of three-part counterpoint (654).

Andere Begriffsbestimmungen von catch heben im 20. Jh. die Funktion der Pausen im Zusammenhang mit den intendierten Wortspielen hervor:

V. Picerno, *Dictionary of Mus. Terms* (New York 1976), Art. *Catch*: A device often used was to write rests for one or more words to alternate, which caused the various voices and words to alternate, which quite often gave double meaning to the words (60);
J. Westrup, Art. *Catch*, New GroveD (London 1980): A judicious placing of rests in the parts ensured that words which had no connection in the written text would be heard in a new association which could give rise to more than one interpretation (IV, 6 b).

(1) Musiktheoretiker versuchen oft eine ANSATZWEISE DIFFERENZIERUNG der Gattungsbezeichnungen catch und round voneinander oder gegenüber dem Begriff Kanon dadurch, daß catch in späterer Zeit als spezieller und durch verbalen Humor ausgezeichneter Typ von round klassifiziert wird. Diese Bemühungen gehen direkt auf Hawkins zurück (vgl. auch oben, I. (1)):

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London [1776] 1875) VII, 67: A catch, in the musical sense of the word, is a fugue in the unison, wherein, to humour some conceit in the words, the melody is broken, and the sense interrupted in one part, and caught again or supplied by another... (303);
Chambers Encyclopaedia, hg. von D. Patrick (London 1926), Art. *Catch*: It was originally synonymous with the Round, but the name has been appropriated to a species of it to which an absurd or humorous effect is given by the successive entries of the parts, interrupting or distorting the sense of the words into a new and unexpected meaning (III, 2).

Als ein Unterscheidungskriterium von catch gegenüber Kanon gilt die niedrige Stilebene. Chr. Simpson stellt 1667 in seiner oben, I. (2), zitierten Definition fest, daß catch als Bezeichnung für eine populärere Art von Kanon weniger Würde („less dignity") aufweise.
Im Art. *Round* des GroveD III (London 1883) stellt die Beschränkung auf Oktav- und Unisono-Imitationsintervalle eine Besonderheit von round und catch als Kanon-Sonderform dar:

Rounds and Catches, the most characteristic forms of English music, differ from canons in only being sung at the unison or octave, and also in being rhythmical in form. Originating at a period of which we have but few musical records, these compositions have been written and sung in England with unvarying popularity until the present day (179 b).

Wie individuell allerdings solche Abgrenzungen ausfallen, illustriert der Art. *Round* des BakerD (New York [1898] ²1923, 168), der round als „species of vocal rhythmical canon at the unison" vom „regular canon" durch das Fehlen einer Coda – „thus being infinite" – abgrenzt.

(2) Bis zur Normierung der Gattungen Mitte des 18. Jh. nach dem Aufkommen gattungsspezifischer Kompositionswettbewerbe werden die Bezeichnungen catch und glee HÄUFIG SYNONYM verwendet trotz beträchtlicher formaler Unterschiede.
In J. Playfords *Mus. Companion* (London 1667, 9) ist ein „freeman's song" mit der Überschrift catch versehen, in allen späteren Ausgaben hingegen mit glee überschrieben (E. L. Rubin, *The Engl. glee from William Hayes to William Horsley*, Diss. Univ. of Pittsburgh, Mich. 1968, Bd. I, 139).
W. A. Barrett belegt die bis Mitte des 18. Jh. synonyme Verwendung der Ausdrücke glee und catch:

Engl. glee and madrigal writers (London 1877): Dr. Greene's Catches are Glees, and Mr. Thomas Holmes's Glees are Catches... (33 f.);
Engl. glees and part-songs (London 1886): ...before the establishment of the Catch Club... the Glee and the Catch were convertible terms (208; zit. nach Rubin, *op. cit.*, I, 139).

Lit.: J. WARREN, Some account of the origin of catches, glees and rounds, The Mus. World XVIII, 2, 1843; J. MERRILL KNAPP, Samuel Webbe and the glee, ML XXXIII, 1952; E. F. HART, The restoration catch, ML XXXIV, 1953; B. F. WRIGHT, The glee, The Monthly Mus. Record LXXXIX, 1959; H. H. CARTER, A dictionary of middle Engl. mus. terms, New York 1961; M. HURD, Glees, madrigals, and partsongs, Kap. XI, in: The Romantic age, 1800–1914, hg. von N. Temperley, The Blackwell history of music in Britain V, Oxford 1981; H. SHMUELI, The glee: the term and its connotation. An annotated documentation, Orbis Musicae VIII, 1982/83; DERS., Art. Glee, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; P. M. YOUNG, Art. Catch, ibid. II, 1995; P. CAHN, Art. Kanon, ibid. IV, 1996, besonders 1682 ff.; BR. ROBINS, The catch club in 18th-cent. England, Early Music XXVIII, 2000; D. JOHNSON, Art. Catch, New GroveD V, London ²2001; DERS., Art. Round, ibid. XXI.

Peter Overbeck, Karlsruhe 2003

Cavata, cavatina / Kavatine, cabaletta

ital. cavata, ausgehöhlt, herausgeholt, von lat. cavare, aushöhlen, mus. Terminus seit 1669; dtsch. Cavata, seit 1713;
ital. cavatina, Diminutiv zu cavata, seit 1720; franz. cavatine, seit 1754; dtsch. Cavatina und Cavatine, seit 1802, Kavatine, seit 1832; engl. cavatina, seit 1828; seit dem ersten Drittel des 19. Jh. werden Cavata und Cavatina synonym verwendet (vgl. AnderschW, Bln 1829, Art. *Cavata und Cavatina*, 87, u. GaßnerL, Stuttgart 1849: „C a v a t a (ital.) ist dasselbe was C a v a t i n a...", 188 b); erst ab der Mitte des 20. Jh. erfolgt rückblickend eine Differenzierung im Verständnis von Cavata und Cavatina bzw. Kavatine;
unter dem Stichwort *cavare il suono* verzeichnet das LichtenthalD die Qualität und Quantität bei der Tonerzeugung auf einem Instrument (Mailand 1826, I, 149); diese Bedeutung erläutern die *Enciclopedia della musica* (Art. *Cavata*, Bd. I, Mailand 1963, 441 b) und das BassoD (*Il lessico* I, Turin 1983, Art. *Cavata*, 510 a);
1907 gebraucht A. Thürlings, angeregt durch ein Zitat von G. Zarlino, den Ausdruck soggetto cavato, um damit die Vorgehensweise der Gewinnung des Themas einer Kompos. aus Vokalen etwa eines Namens oder aus Solmisationssilben zu bezeichnen („tal Soggetto può essere fatto dal Compositore, come fece Iosquino... il Tenore della Messa Hercules Dux Ferrariæ, cauato dalle vocali di queste parole, sopra lequali compose due Messe a Quattro voci"; *Le Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 267; → *Subiectum*, III. (2));
ital. cabaletta, Diminutiv mit ungeklärter Etymologie, möglicherweise von prov. cobla, ital. cobbola, franz. couplet, Strophe; im ital. Sprachgebrauch belegt seit 1799; dtsch. Cabaletta, seit 1822, Cavaletta, seit 1829, Kabalette, seit 1883; franz. cabalette, seit 1852; im 19. Jh. werden unterschiedliche Herleitungen versucht: so etwa von cavalletta, Heuschrecke (W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik*, Wien 1843, Art. *Cabaletta*, 113 a), und von cabala, Intrige, Ränke (H. Berlioz, *Les soirées de l'orch.*, Paris 1852; hg. von L. Guichard, Paris 1968, 118); auch die Herkunft von cavatina wird in Erwägung gezogen (etwa im GroveD I, London 1879, Art. *Cabaletta*, 289 b, und im RiemannL, Lpz. ^{4}1894, Art. *Cabaletta*, 161 a); die Ableitung von cavallo bzw. caballo (Pferd) wird dagegen abgelehnt (HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. *Cabaletta*, 107 a).

I. Seit um 1700 bezeichnen cavata und cavatina, seit dem Ende des 18. Jh. cabaletta bzw. cavaletta ein häufig kurzes Gesangsstück, überwiegend im Bereich der italienischen Oper.
(1) Vom ausgehenden 17. Jh. bis Ende des 19. Jh. werden cavata und cavatina auf Vokalstücke und Vokalabschnitte gefühlvollen Inhalts bezogen.
(2) Cavata und cavatina benennen ein Arioso oder eine Arie. (a) J. Mattheson verbindet mit cavata ein besonders gut ausgearbeitetes Stück. (b) Mehrere Autoren verstehen unter cavata und cavatina einen mit einem Rezitativ verbundenen, in der Regel sich daran anschliessenden Gesang. (c) Ferner benennen beide Ausdrücke eine meist kurze Arie ohne Da capo. (d) Seit Anfang des 19. Jh. bezeichnet cavatina eine Auftrittsarie. (e) Um 1870 wird im Zusammenhang mit cavatina der lyrische Charakter betont.
(3) Seit dem ausgehenden 18. Jh. bezeichnet cabaletta bzw. cavaletta eine kurze Gesangseinlage. (a) Cabaletta gilt als Thema oder (Schluss-)Teil einer Arie oder Cavatina; (b) dabei ist der Ausdruck durch bestimmte mus. Merkmale wie Zweiertakt und markanten Rhythmus geprägt; (c) auch ein in der Wiederholung variierter Satz heißt cabaletta. (d) Gegen Ende des 19. Jh. setzt die Auffassung von cabaletta als kleine Arie ein. (e) Cabaletta ist mitunter durch eine negative Wertung gekennzeichnet.
(4) Cavatina und cabaletta begegnen im Zusammenhang mit französisch rondeau bzw. italienisch rondò.

II. Seit dem 19. Jh. dient cavatina vereinzelt als Satzbezeichnung für ein Instrumentalstück, hauptsächlich in der Kammermusik.

I. Seit um 1700 bezeichnen cavata und cavatina, seit dem Ende des 18. Jh. cabaletta bzw. cavaletta ein häufig kurzes Gesangsstück, überwiegend im Bereich der italienischen Oper.
Erstmals belegt ist der Ausdruck cavata in dem Bühnenwerk *Il Genserico*, Libretto von N. Beregan, Musik von M. A. Cesti und G. D. Partenio (uraufgeführt Venedig 1669); dort ist das Gesangsstück „D'un esercito guerrier" als cavata bezeichnet (zit. nach: P. Fabbri, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel seicento: „La poetica toscana all'uso" di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in: *Opera & Libretto I*, Florenz 1990, 13). In G. A. Borettis Drama per musica *Ercole in Tebe* (uraufgeführt Venedig 1671) trägt im II. Akt, 3. Szene, der Gesang der Megara die Überschrift „cavata" (zit. nach: H. M. Brown, *Ital. opera 1640–1770. Major unpubl. works in a central baroque and early classical tradition*, New York u. London 1977, Faks. f. 40'). Als cavata ist auch der Gesang des Tamiri „Io ti lascio amato oggetto" in T. Traettas *Il Farnace* (Opera seria, Neapel 1751, I. Akt, 12. Szene) bezeichnet.

Einer der wohl frühesten Belege für cavatina begegnet in G. Fr. Händels Opera seria *Radamisto* (London 1720), II. Akt, 1. Szene, als Bezeichnung für den Gesang der Zenobia „Quando mai, spietata sorte". Weitere cavatina benannte Stücke in Opern sind etwa (vgl. ferner die zahlreichen Nachweise für cavata und cavatina in Opern und Oratorien bei Osthoff 1969, 139 ff.):

G. Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* (St. Petersburg 1782), I. Akt, 2. Teil, *Cavatina*;
W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro* (Wien 1786), I. Akt, 2. Szene, Nr. 3, *Cavatina*, sowie II. Akt, 1. Szene, Nr. 11, *Cavatina*;
D. Cimarosa, *Il matrimonio segreto* (Wien 1792), I. Akt, Nr. 6, *Cavatina*;
C. M. v. Weber, *Der Freischütz* (Bln 1821), Dritter Aufzug, Nr. 12, *Cavatina*;
G. Rossini, *Tancredi* (Venedig 1813), I. Akt, Nr. 2, *Cavatina*.

Neben dem Vorherrschen eines gemäßigten Tempos wie Larghetto und Andante sind Stücke mit der Benennung Cavata und Cavatina häufig durch die Wahl der Tonart Es-dur gekennzeichnet, ein Umstand, der Osthoff 1969, 150 ff., einen Ombra-Charakter bei Stücken dieser Bezeichnung erkennen läßt.

(1) Vom ausgehenden 17. Jh. bis Ende des 19. Jh. werden cavata und cavatina auf Vokalstücke und Vokalabschnitte GEFÜHLVOLLEN INHALTS bezogen.
Starke Empfindungen ausdrückende Textpassagen eignen sich laut Ivanovich und Hunold (Menantes) nicht für eine Vertonung als Rezitativ (→ *Rezitativ* III.), sondern sollten als Cavata komponiert werden:

Cr. Ivanovich, Brief an G. M. Pagliardi (26. 6. 1673): Se poi ritrovasse qualche affetto nel recitativo, che si possa ridurre in una cavata, non tralasci di farlo, che vien gradito qualche risalto improviso (zit. nach: *Quellentexte zur Konzeption d. europäischen Oper im 17. Jh.*, hg. von H. Becker, Kassel 1981, 63);
Chr. Fr. Hunold, *Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen* (Hbg [1707] 1722): Endlich ist eine Art von *Arien* übrig, welche die *Musici* eine *Cavata* nennen. Wenn nemlich viel Verse zusammen kommen, daraus eine *Aria* allzulang werden möchte, und gleichwohl hat es wegen der *Moralität* und *Affecten*, so darinnen stecken, mit dem *Recitativ* auch keine Verwandschafft[.] Also muste man einen neuen Nahmen aussinnen (228); womöglich eine Ausnahme stellt J. Matthesons Aussage dar, Cavata sehe „mehr auf eine scharfsinnige Betrachtung, als einen starcken Affect" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 213).

Diese Auffassung eines emotionalen Charakters von Cavata bzw. Kavatine begegnet noch bis zum Ende des 19. Jh.:

Chr. G. Krause, *Von d. Mus. Poesie* (Bln 1753): Die Cavaten sind Erwegungen einer rührenden Materie... (323);
L. Köhler, *Allgemeine Musiklehre für Lehrende u. Lernende* (Lpz. 1883): Die K a v a t i n e ist ein meist zweitheiliger ariöser Satz sentimentaler Art im italienischen Opernstil (155).

(2) Cavata und cavatina bezeichnen ein ARIOSO ODER EINE ARIE (→ *Aria* VIII. (2)).
So nennt das KochL (Ffm. 1802, Art. *Vocalmusik*, 1699) Cavatine gemeinsam mit Ariette eine „Abart" der Arie; das DommerL (Heidelberg 1865, Art. *Cavata, Cavatina*, 147) führt die Definition „*Arioso* am Schlusse eines Recitativs" (siehe auch unten, I. (2)(b)) an, und für H. Leichtentritt stellt Kavatine „eine Art vereinfachter Arie" dar (*Mus. Formenlehre*, Lpz. 1911, 219).
Auch als zwischen arioso und Arie stehende Gattung wird cavatine verstanden:

LarousseD (Paris 1957), Art. *Cavatine*: Genre intermédiaire entre l'arioso et l'air, son style peut être aussi bien celui de la chanson que celui de la romance ou de l'effusion lyrique (I, 169 c).

(a) J. Mattheson verbindet mit cavata ein BESONDERS GUT AUSGEARBEITETES STÜCK. Zu dieser Auffassung kommt es möglicherweise durch G. Veneronis *Dictionaire impérial, representant les quatre langues principales de l'Europe* (Ffm. 1700), das *cavato* allgemein definiert: „Adj. en jargon, bien avancé, sehr glücklich gewesen seyn, wohl abgeloffen seyn" (zit. nach Timms 1988, 455). Auch assoziiert Mattheson mit cavata eine „grosse" Arie. Darüber hinaus bezieht er sich auf die wörtliche Bedeutung von cavare und setzt „recht ausgehölet" mit guter Vertonung in Beziehung:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): *Cavata* ist eine sonderliche Art grosser und ungemein wol ausgearbeiteter *Arien*, so schwerlich ohne *Accompagnement* werden gesetzet werden. *Cavato, en jargon*, oder *corruptè*, bedeutet etwas, das nach Wunsche geglücket oder wol abgelauffen ist, wovon diese *Species* auch zweifels frey ihre Benennung haben mag (183; fast wörtlich in J. Chr. u. J. D. Stößel, *Kurzgefaßtes mus. Lexicon*, Chemnitz ²1749, Art. *Cavata*, 82);
Critica mus. II (Hbg 1725): Aber *Cavato, Cavata*, ist ein *Adjectivum*, das *pro Substantivo*, mit Auslassung desselben, gesetzt wird, und heißt so viel, als ausnehmend, ausbündig, nehmlich, eine ausnehmend-schöne, ausbündige, vor andern heraus- und hervorgezogene *piece*, die stark und fleißig ausgearbeitet ist, als ob sie, so zu reden, recht ausgehölet wäre (146; ähnlich auch WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Cavata*, 150 a).

(b) Mehrere Autoren verstehen unter cavata und cavatina einen MIT EINEM REZITATIV VERBUNDENEN, IN DER REGEL SICH DARAN ANSCHLIESSENDEN GESANG.
Chr. Fr. Hunold (Menantes) nennt cavata die Vertonung bestimmter Rezitativzeilen nach Art einer Arie:

Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen (Hbg [1707] 1722): Wiewohl etliche pflegen dieses

insgemein *Cavaten* zu nennen, wann etliche Zeilen *Recitativ*, es sey wie es wolle, *Ariös componiret* sind (228).

J. G. Walther zieht die wörtliche Bedeutung von cavare heran, um den Ausdruck als zusammenfassende Quintessenz des Textes eines Rezitativs zu erklären:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cavata*: ...wenn eines weitläufftigen *Recitativs* gantzer Inhalt gemeiniglich am Ende in gar wenig Worten gleichsam *concentrirt*, und dergestalt h e r a u s g e h o l e t wird, daß es... nöthig, solche *sententiösen* Worte nach dem Tact, und *arioso* zu setzen (150 a).

Die Stellung von cavata bzw. cavatina am Ende eines Rezitativs betont auch das DommerL (siehe oben, I. (2)). F. Riewe übernimmt Walthers Vorstellung von cavatine mit der Ergänzung, daß dadurch lediglich eine einzige Empfindung ausgedrückt würde:

Hwb. d. Tonkunst (Gütersloh 1879), Art. *Cavatine*: ...eine kleine gefällige Opernarie... Bisweilen geht ihr ein Recitativ vorher, dessen Hauptgedanken sie dann concentrirt wiederholt. Man kann sie daher als den einfachen, kunstlosen Ausdruck nur einer Empfindung bezeichnen (48).

Ferner wird unter cavatine ohne näheres Eingehen auf einen eventuellen inhaltlichen Bezug zu Rezitativ ein Gesangsstück verstanden, das an ein Rezitativ angefügt ist:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Cavatine*: Sorte d'Air... qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés (77; ähnlich EscudierD, Paris [5]1872, Art. *Cavatine*, 98);
HäuserL (Meißen 1828): C a v a t i n e, C a v a t a, die C a v a t i n a, eine kleine leichte Opernarie, bei welcher der Satz minder ausgeführt ist, als bei der Arie. Sie... ist gewöhnlich mit einem Recitativ verbunden (I, 46; siehe auch GathyL, Lpz., Hbg u. Itzehoe 1838, Art. *Cavata, Cavatina*, 63 a f.).

Im 20. Jh. wird Walthers Deutung wieder aufgenommen, indem cavata unter dem Ausdruck Epigramm, das sich an ein Rezitativ anschließt, zusammengefaßt wird:

RiemannL (Lpz. [7]1909): *C a v a r e* (ital.), aushöhlen, eingraben, daher *C a v a t a* eigentlich s. v. w. eine „Inschrift", ein Epigramm. Nach G. Walthers Lexikon heißen „sentenziöse" arios gesetzte zusammenfassende Stellen am Schlusse von Rezitativen *Cavata* (231 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Cavata*: An inscription or an epigrammatic sentence in which an important thought is concisely expressed. In 18th-century music the term is used occasionally for short epigrammatic ariosos to be found at the end of a lengthy recitative (*recitativo con cavata*) (125 a);
NewGroveD (London [2]2001), Art. *Cavata*: In the 17th and early 18th centuries a setting in aria style (‚arioso') of the last line or couplet of a recitative text – i.e. an aria ‚excavated' from recitative (V, 315 b).

Als den „lyrischen Übergang" zwischen Rezitativ und Arie versteht das LarousseD den Ausdruck:

LarousseD (Paris 1957), Art. *Cavatine*: La cavatine originelle est l'élargissement mélodique d'un récitatif accompagné et constitue, par exemple, la transition lyrique entre un récit obligé (accompagné) et un air véritable, facilitant le passage du style *parlante* au style purement mélodique (I, 169 c).

(c) Ferner benennen cavata und cavatina eine meist KURZE ARIE OHNE DA CAPO.
Friedrich II. zieht „cavatines" gegenüber „airs" wegen ihrer Kürze vor, da sie keine Reprisen enthielten, deren mehrfache Wiederholung in Arien ihm als Mißbrauch erscheint:

Brief an seine Schwester, die Markgräfin von Bayreuth, über C. H. Grauns Oper *Montezuma*, zu der er den Text verfaßt hatte (4. 5. 1754): Je suis charmé de ce que vous soyez contente de mon opéra. Quant aux cavatines, j'en ai vue de Hasse qui sont infinement plus jolies que les airs et qui passent rapidement. Il ne faut de reprises que lorsque les chanteurs savent varier la musique, mais il me semble que d'ailleurs il y a de l'abus à répéter quatre fois la même chose (zit. nach: A. Mayer-Reinach, *Carl Heinrich Graun als Opernkomponist*, SIMG I, 1899/1900, 501).

Im allgemeinen wird dementsprechend darauf hingewiesen, daß cavatina – auch als Ariette bezeichnet – eine Art von kurzer Arie ohne zweiten Teil darstelle:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Cavatine*: Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie... (77; ähnlich Castil-BlazeD, Paris 1821, Art. *Cavatine*, I, 94);
V. Manfredini, *Difesa della musica moderna* (Bologna 1788): ...*Cavatine*, cioè piccole Arie... (196);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Cavatina*: Eine kurze Arie, in welcher wenig Wiederholungen der Worte und melismatische Sylbendehnungen gebraucht werden, und die besonders keinen zweyten Theil hat (308);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): A r i e t t e, oft auch *Cavatina* genannt, ist von der Arie nur dadurch verschieden, daß sie keinen zweyten Haupttheil hat[,] und daß die Ausführung des Satzes nicht so weitläuftig zu seyn pflegt, wie bey der Arie (35; siehe auch G. Nauenburg, Art. *Arie*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* I, Stuttgart 1835, 263, u. BernsdorfL I, Dresden 1856, Art. *Arie*, 287).

Neben der Kürze wird im dtsch. Sprachraum mit cavata und cavatina Schlichtheit assoziiert, die Hebenstreit nicht nur auf die mus. Gestalt, sondern auch auf die textliche Grundlage bezieht:

W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): *C a v a t a, C a v a t i n a*; eine Arie in verjüngtem Maßstabe und leichterem Charakter, sowohl rücksichtlich der dichterischen Schilderung eines Gefühls, als der Erfindung der Melodie und der tonkünstlerischen Durchführung. Sie... [ist] durch reine Harmonie, gefällige Melodie und mäßige Bewegung... charakterisirt (126 a);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Cavata, Cavatina*: Die Melodie ist gewöhnlich einfach... (147; ähnlich auch Mendel/ReißmannL II, Bln 1872, Art. *Cavata*, 349);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Cavata*: ...kurze gefällige Arie... (87 b; siehe auch MúsiolL, Stuttgart 1888, Art. *Cavata, Cavatina*, 45 b).

Diese mit dem Ausdruck häufig verbundene Schlichtheit ist vermutlich der Grund für O. Nicolais Ablehnung derartig bezeichneter Kompositionen:

Ital. Studien (NZfM VI, 1837): Wie nun unsere deutschen Instrumental-Heroen die Instrumental-Musik in eine bestimmte Form gebracht haben, so haben es die Italiener mit den Gesangstücken gethan: da sie aber von Natur einen großen Hang zum *dolce far niente* haben, und nichts weniger Mühe kostet, als ein Stück in einer bestimmten vorgeschriebenen Form zu machen, ohne die Verpflichtung zu übernehmen, dabei dennoch neu zu sein, so kleben sie nun an dieser Form auf eine wahrhaft ekelhafte Weise und bauen ihre Cavatinen eine der andern so ähnlich, wie die Hühner ein Ei machen, wie das andere (108 a).

Mitunter wird cavatine als ein vermutlich längeres Stück, das mehrere verschiedene Abschnitte enthält, beschrieben (siehe dazu die Zitate von A. de Garaudé und des *Dictionnaire de la conversation* unten, I. (3)(a)).

(d) Seit Anfang des 19. Jh. bezeichnet cavatina eine AUFTRITTSARIE.
Stücke mit Namen Cavatina begegnen beim ersten Erscheinen eines Sängers oder einer Sängerin auf der Bühne, ein Usus, der zur Zeit des Librettisten G. B. Lorenzi so etabliert gewesen sein muß, daß dieser ihn ablehnt:

Opere teatrali II (Neapel 1813), Vorrede des anon. Hg. an d. Leser: …il gusto del Teatro Buffo in musica era talmente pervertito, ch'egli [sc. Lorenzi] non sentivasi abbastanza coraggio per almeno in parte cangiarlo, se non del tutto rimetterlo. I Drammi mancanti di condotta, senza caratteri coltivati, senza viluppo, e per conseguenza senza interesse; senza regolato scioglimento; era questo il primo scoglio da evitarsi… e finalmente il barbaro sistema introdotto nella condotta di tai Drammi; cioè d'una apertura dell'Opera sempre a più voci, e chiassosa; una cavatina per prima uscita della prima Buffa, o un duettino di primo incontro tra lei, e'l primo Buffo… (IV).

A. de Garaudé beschreibt, daß die Sänger ihre auf sie vom Komponisten jeweils zugeschnittene „*Cavatina di sortita*" forderten, um ihr Können vor dem Publikum unter Beweis zu stellen:

Méthode complète de chant (Paris [1826] [2]1841): Le genre [sc. cavatine] en est gracieux, gai ou mélancolique, selon le caprice du compositeur, ou plutôt selon celui de la *Prima Donna*, du *Primo musico* ou du *Primo Tenore*. Ceux-ci veulent absolument avoir leur *Cavatina di sortita*, et ils se la font écrire, selon la mesure de leurs moyens particuliers, et de manière à donner au public, par ce premier morceau, un échantillon avantageux de leurs diverses parties de talent (142).

Auch begegnet explizit die Definition von cavatina als „Aria di uscita" bzw. „aria di sortita":

M. Anfossi, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto. A theor. and pract. treatise on the art of singing* (London 1837): L'etimologia della cavatina è presa dal verbo *Cavare*, qui enfaticamente per… apparir sulla scena. La Cavatina è dunque l'Aria di uscita, cioè la prima cosa che eseguisce il cantante o la cantante in un'opera, quando si presenta sulla scena per la prima volta in quell'atto, sia questo il primo, sia il secondo, o il terzo (zit. nach: M. Beghelli, *I trattati di canto ital. dell'Ottocento*, Bologna 1995, II, 546);
A. Panzini, *Dizionario moderno* (Mailand [9]1950), Art. *Cavatina*: È pur detta *aria di sortita*, perchè veniva cantata dal personaggio al suo primo presentarsi su la scena (122 a).

(e) Um 1870 wird hinsichtlich cavata bzw. cavatina der LYRISCHE CHARAKTER betont, zu einer Zeit, da die Blütephase entsprechend benannter Kompositionen vorbei ist. Dieser wird mitunter als einziges Unterscheidungskriterium gegenüber dem Begriff der Arie angesehen:

Mendel/ReißmannL II (Bln 1872), Art. *Cavata*: Ausser der oft ziemlich willkürlichen Bezeichnung des Componisten (namentlich in französischer Opernmusik) möchte wohl nur der mehr lyrische Charakter der Cavata, gegenüber der des dramatisch leidenschaftlichen Ausdruckes fähigen Arie jetzt noch als Unterscheidungsgrund dienen können (349; ähnlich F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, Art. *Cavatine*, 48);
RiemannL (Lpz. 1882): Kavatine (*Cavatina, Cavata*), in der Oper ein lyrisches Sologesangstück, das sich von der Arie durch einfachere, mehr liedmäßige Behandlung unterscheidet… (442 a).

Als „rein lyrischen Gesang" definiert das BremerL (Lpz. 1882) cavata bzw. cavatina (87 b).

(3) Seit dem ausgehenden 18. Jh. gilt cabaletta bzw. cavaletta als KURZE GESANGSEINLAGE.

(a) Cabaletta wird als THEMA ODER (SCHLUSS-)TEIL EINER ARIE ODER CAVATINA aufgefaßt.
A. S. Sografi beschreibt die Ansprüche der Sänger, die bestimmte Gesangsstücke für sich einforderten wie hier die „seconda donna", die sich nicht mit einem Menuett zufriedengibt, sondern eine Arie mit Cabaletta wünscht:

Le convenienze teatrali (Venedig [1794] [2]1799): Sgualdo [servo dell'impresario]: Anca la seconda donna ghe manda indrio el menueto del secondo ato, perché la dise, che la vol un'aria cola cabaleta (zit. nach Beghelli 1997, 594).

Die Funktion einer Kadenz, nämlich eine zusätzliche Verschönerung einer Arie, hat cabaletta laut A. F. Häuser inne, und zwar bereits mitten im Satz:

Häuser, *Uebersicht d. Gesangslehre* (AmZ XXIV, 1822): Anstatt der Cadenz… wodurch man sonst dem Schlusse der Arien u. s. w. einen besondern Reiz zu geben suchte, findet man in neuerer Zeit die meisten Arien, selbst manche Duetten, schon gegen die Mitte mit einer *Cabaletta* ausgestattet, d. i. einem kurzen graziösen Sätzchen… (111).

Cabaletta wird der „Zwischensatz" innerhalb einer Arie oder Kavatine genannt:

C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Cavaletta*, oder *Cabaletta* ist ein gefälliger, gesangreicher Zwischensatz in einer grössern *Aria*… (129);

F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879): *Cabaletta, Cavaletta* ... der in einem größern Tonstücke besonders in einer Arie oder Kavatine vorkommende gefällige kurze Zwischensatz... (44).

Häufig aber steht das Begriffswort für den (raschen) Schlußteil einer Arie:

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1838): *C a v a l e t t a*, in der italien. Opernmusik ein gefälliges, lebhaftes Thema im Zweiviertеltact, welches häufig als Schlußtheil einer Arie oder Cavatine eintritt (63 a);
GroveD I (London 1879), Art. *Cabaletta*: ...usually signifies the short final quick movement of an air (289 b);
Encyclopédie de la musique I (Paris 1958), Art. *Cabaletta ou Cavatinetta*: *Coda* d'airs d'opéras italiens du XIX[e] s., de tempo vif et *accelerando*, de rythme uniforme... (472 a);
RiemannL, *Sachteil* (Mainz [12]1967), Art. *Cabaletta*: Vor allem im 19. Jh. heißen Cabaletta die häufigen Strettaabschlüsse in italienischen Opernarien und -duetten... (136 a);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Cabaletta*: In 19th-century Italian opera, the concluding portion of an aria or a duet with several sections (120 a).

Mit der u.a. bei Gollmick erwähnten Gefälligkeit verbunden ist eine gewisse Schlichtheit der Komposition. Als „wohlklingenden kleinen musikalischen Gedanken" bezeichnet P. Lichtenthal cabaletta bzw. als einfaches Lied, das den Ohren schmeichle. Er wie auch Asioli kommen auf die leichte Faßlichkeit von Stücken dieses Namens zu sprechen, wodurch solche Gesänge leicht im Gedächtnis zu behalten und nachzusingen seien:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cabaletta*: Pensieretto musicale melodico, o sia cantilena semplice atta a blandire l'orecchio, la quale mercè un ritmo ben distinto imprimesi agevolmente nell'animo dell'uditore, e che per la sua naturalezza viene facilmente ripetuta appena intesa, e dagli orecchianti e dagl'intendenti (I, 106 f.; fast wörtlich im EscudierD, Paris [5]1872, Art. *Cabalette*, 89; das *Grande dizionario enciclopedico* III, Turin 1967, Art. *Cabaletta*, 573 a, übernimmt weitgehend Lichtenthals Auffassung);
B. Asioli, *Il maestro di compos.* III (Mailand posthum 1836): La Cabaletta... dev' essere della maggior semplicità e piacevolezza, e però facile a ritenersi (223).

Das HarvardD (Cambridge, Mass. 1944) spricht in Hinsicht auf cabaletta von „populärem Stil und natürlicher Einfachheit":

Art. *Cabaletta*: A short operatic song characterized by popular style and natural simplicity, with a rather uniform rhythm in the vocal line and in the accompaniment (107 a).

In einem Brief an S. Cammarano vom 17. 5. 1849, in dem es um die Oper *Luisa Miller* (Neapel 1849) geht, verwendet G. Verdi „stretta" und „cabaletta finale" synonym:

Di queste osservazioni voi farete quel caso che vorrete; ciò che mi preme si è di dirvi che nel primo finale non amerei una stretta o cabaletta finale (*I copialettere di Giuseppe Verdi*, hg. von G. Cesari u. A. Luzio, Mailand 1913, 471).

Cabaletta wird auch als einer von mehreren Teilen aufgezählt, aus denen sich eine Cavatine zusammensetzt; das *Dictionnaire* weist darüber hinaus auf den Usus hin, Cabaletta benannte Abschnitte durch Chöre zu unterbrechen:

A. de Garaudé, *Méthode complète de chant* (Paris [1826] [2]1841): Elle [sc. la cavatine] commence ordinairement par un RÉCITATIF de courte durée qui conduit à un CANTABILE, et elle se termine par un morceau d'un mouvement plus vif, dans lequel se trouve *l'indispensable Cabalette* (142);
Dictionnaire de la conversation et de la lecture IV (zweite Auflage, Paris um 1850), Art. *Cavatine*: Le récitatif instrumenté, le *c a n t a b i l e*, la cabalette, coupée par des chœurs, l'*allegro*, l'*agitato*, enfin tout le luxe d'ornements et d'orchestre, la variété de sentiments et de coloris que l'on réservait pour l'air de bravoure, appartiennent à la cavatine... (733 a).

In Opernpartituren wird der Ausdruck cabaletta den Untersuchungen von Rosen (1966, 171) sowie Beghelli (1997, 598) entsprechend nur vereinzelt erwähnt, etwa in *Maria Padilla* (Mailand 1841) von G. Donizetti und im 20. Jh. in *The Rake's Progress* von I. Strawinsky (Venedig 1951).

(b) Cabaletta ist durch bestimmte musikalische Merkmale wie ZWEIERTAKT UND MARKANTEN RHYTHMUS geprägt.
Als Takt wird im allgemeinen $^2/_4$-Takt angegeben zusammen mit einem durchgehend gleichförmigen Rhythmus, was dazu führe, daß derartige Gesänge sich mühelos einprägten:

HäuserL (Meißen 1828): *C a v a l e t t a* bezeichnet in der ital. Opernmusik ein gefälliges hüpfendes Thema in der Arie oder Cavatine, welches gewöhnlich in dem letzten Theile desselben, im $^2/_4$ Tacte eintritt (I, 46; ähnlich AnderschW, Bln 1829, Art. *Cavaletta*, 87, sowie GathyL, Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, Art. *Cavaletta*, 63 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Cabalette*: Petite pièce de chant facile à retenir, et dont l'effet repose sur le retour uniforme du même dessin rythmique (46 b f.);
Enciclopedia dello spettacolo II (Florenz 1954), Art. *Cabaletta*: ...la semplicità melodica, il ritmo scorrevole e il frequente ritorno dello spunto ritmico iniziale, che così s'imprime facilmente nella memoria dell'ascoltatore (1427);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Cabaletta*: Cabalettas are usually in a rapid, audience-rousing tempo with regular phrase structure (120 a).

(c) Auch ein IN DER WIEDERHOLUNG VARIIERTER SATZ heißt cabaletta. Einige Autoren heben eine zweiteilige Anlage von cabaletta hervor, bestehend aus einer originalen und einer verzierten Version, die dem Mendel/ReißmannL zufolge Freiheiten in der Gestaltung erlaubt:

G. Nauenburg, Art. *Cabaletta*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835): *C a b a l e t t a*... kommt in der Arienform gewöhnlich zweimal vor, und wird das erste Mal ohne Verzierungen, das zweite Mal aber variirt vorgetragen... (66; siehe auch GaßnerL, Stuttgart 1849, Art. *Cabaletta*, 171 a);

Mendel/ReißmannL II (Bln 1872): C a b a l e t t a (ital.) ist ein kurzer melodischer Satz innerhalb der Arie, der gewöhnlich zweimal im Verlaufe der Nummer vorkommt und das erste Mal so, wie er dasteht, gesungen oder gespielt wird, das zweite Mal aber mit Verzierungen und Freiheiten im Tempo und Vortrag (252; siehe auch das HäuserL, zit. oben, I. (3)(a)).

(d) Gegen Ende des 19. Jh. setzt die Deutung von cabaletta als KLEINE ARIE ein; zu dieser Zeit ist der Höhepunkt der Komposition solcher Gesangsstükke bereits überschritten:

RiemannL (Lpz. [4]1894): C a b a l e t t a, eigentlich *Cavatinetta*, (ital.) kleine Arie (161 a);
LarousseD (Paris 1957), Art. *Cabalette*: Terme désignant un „petit air" (I, 145 a);
RiemannL, *Sachteil* (Mainz [12]1967): C a b a l e t t a... seit dem 18. Jh. eine kurze Arie einfacherer Art... (136 a).

(e) Cabaletta ist mitunter durch eine NEGATIVE WERTUNG gekennzeichnet.
Für manche Musiktheoretiker wie A. Minoja impliziert allein schon das Wort cabaletta eine Diskreditierung. Er konstatiert das vermehrte Auftreten von als Cabaletta bezeichneten Stücken in der Theatermusik, insbesondere der Arie, was zur Folge habe, daß die Textdichter und Komponisten nicht über reine Konventionalität hinausgehen könnten, was wiederum dem Verfall des Gesangs Vorschub leiste:

Lettera sopra il canto (Mailand 1812): La retroguardia dei Rondeaux sussiste, e seguita tuttora a battersi nelle così dette *Cabalette*, delle quali la sola denominazione porta la condanna. La *Cabaletta* cerca insinuarsi astutamente in quasi tutti i pezzi della moderna musica teatrale, e specialmente nell'arie. Essa, vestita in forme diverse, ma intrinsecamente quasi sempre la stessa, riduce il poeta ed il compositore ad un limite angusto per eccitare con passi convenuti una effimera espressione... A tale specie di musica è da attribuirsi principalmente la decadenza della scuola del canto... (zit. nach: M. Beghelli, *Il contributo dei trattati di canto ottocenteschi al lessico dell'opera*, in: *Le parole della musica* I, hg. von F. Nicolodi u. P. Trovato, Florenz 1994, 187).

Diese negative Konnotation des Worts merkt auch P. Lichtenthal an, indem er feststellt, daß Stücke, die Cabaletta genannt werden, ohne Rücksicht auf den Kontext „in jeder Art von Situation und Affekten" anzutreffen seien:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Cabaletta*: Ma ora, essendo la musica tutta rivolta alla sensualità e al diletto... occupano simili cantilene, in ogni genere di situazione e d'affetti, il posto primario... (I, 107).

G. S. R. Mercadante spricht von den „cabalette triviali", die er im Zuge einer Reform seines Opernschaffens verbannt habe:

Brief an Fr. Florimo (1. 1. 1838): Ho continuata la rivoluzione principiata nel ‚Giuramento' [*Il Giuramento*, Mailand 1837]: variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio a' crescendo, tessitura corta, meno repliche... (zit. nach: Fr. Lippmann, *Vincenzo Bellini u. d. ital. Opera seria seiner Zeit*, Köln u. Wien 1969, 332).

Daß auch rückblickend mit dem Begriffswort cabaletta eine negative Konnotation verbunden sein kann, belegt die Aussage von J. Kerman, cabaletta sei „eine der schlechtesten lyrischen Konventionen der Oper des frühen 19. Jahrhunderts":

Opera as drama (New York [5]1956): ...the *cabaletta*, one of the worst lyric conventions of early nineteenth-century opera. This *cabaletta* was a fast, vehement aria or duet of extremely crude form and sentiment... (146).

(4) Cavatina und cabaletta begegnen im Zusammenhang mit FRANZÖSISCH RONDEAU BZW. ITALIENISCH RONDÒ.

*

Exkurs: Neben der Verwendung von rondeau bzw. rondò für ein Instrumentalstück ist der Ausdruck im 18. Jh. und in der ersten Hälfte des 19. Jh. im Bereich des Gesangs, insbesondere in der Oper, gebräuchlich. Auch hier steht er für ein Stück mit einer mehrfach wiederholten Reprise. J. J. Rousseau bezeichnet die „großen italienischen Arien" sowie die franz. Arietten als rondeau, in Schillings *Encyclopädie* ist von „Bravour-Arien" die Rede; auch der Ausdruck starker Empfindungen wird gelegentlich mit rondeau in Zusammenhang gebracht:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Rondeau*: Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première Reprise par laquelle on a commencé... Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*... (421);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Rondeau*: Quoique la forme du *rondeau* semble convenir plus particulièrement à l'Opéra Comique, qui fournit plus souvent le motif de cette sorte d'air, il est pourtant des situations tragiques où ses retours produisent un effet surprenant, et excitent dans le cœur des émotions profondes. Une idée touchante, une image terrible nous frappent avec plus de force, chaque fois qu'on les offre à nos sens... *J'ai perdu mon Eurydice*, est plein d'expression et de sentiment (II, 236);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): R o n d o, franz. *R o n d e a u*, eigentlich ein Ringelgedicht; ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelstrophen... Die Franzosen versuchten sich zuerst in dieser Dichtungsart, wenn auch in Nachbildung des italienischen Sonetts, und Piccini war der Erste, welcher die Form derselben auch auf die Musik übertrug, indem er nämlich seine Bravour-Arien so einkleidete, daß sie 2 Hauptmotive hatten, die sich gegenseitig zu beantworten schienen und nach concertanter Durchführung oft wiederholten. Lange Zeit blieb diese Rondoform eine Lieblingsgestalt concertirenden Gesanges in der Oper... (52);
A. de Garaudé, *Méthode complète de chant* ([1826] Paris [2]1841): Le RONDEAU À UN SEUL MOUVEMENT n'est presque plus usité dans les modernes opéras Français.

Il est presque toujours vif et gai. Le motif doit d'abord en être chanté simplement; et ce n'est que lorsqu'on y revient qu'il faut y ajouter quelques ornemens, qui puissent embellir l'idee du compositeur, sans la masquer entièrement (143).

*

In seiner Verteidigung der zeitgenössischen Musik gegenüber St. Arteaga kritisiert V. Manfredini die terminologische Ungenauigkeit in Hinsicht auf rondò und cavatina: Frühere Komponisten hätten fälschlicherweise solche Stücke Rondò genannt, die keine waren, dagegen aber „die wahren *Rondò*" als Cavatina bezeichnet:

Difesa della musica moderna (Bologna 1788): Del resto egli è tanto vero, che le suddette Arie in due *tempi* non sono veri *Rondò*, benchè ne abbiano qualche somiglianza, ma son' Arie grandiose, e veramente eroiche; che gli stessi Maestri, che le hanno composte, rarissime volte, e forse mai le hanno distinte con un simil nome, il quale non l'hanno neppur dato ai veri *Rondò*, avendoli appellati *Cavatine*... (196).

A. Reicha verweist auf den mitunter synonymen Gebrauch von rondeau und cavatine:

Traité de mélodie (Paris 1814), Abschn. *Sur les mélodies de trois périodes principales*: On a senti qu'une première période bien trouvée et qui est suivie d'une seconde, pouvait être répétée après celle-ci avec intérêt. En conséquence, on fait des Mélodies conçues de la manière suivante: Première période, Seconde période, Troisième période, ou répétition de la première.
Les Italiens appellent cette coupe *un rondeau*, lors même que le mouvement en est fort lent. Souvent on lui donne aussi le nom de *cavatine* (41 f.).

Auch der Ausdruck cabaletta findet im Zusammenhang mit rondò Erwähnung, das als Vorläufer von cabaletta bezeichnet wird:

A. F. Häuser, *Uebersicht d. Gesangslehre* (AmZ XXIV, 1822): Die Cabaletta spielt seit der Einführung des Rondo, dem sie ihren Ursprung verdankt, fast in allen Stücken der Oper... eine ihr nicht gebührende bedeutende Rolle (112; ähnlich G. Nauenburg, Art. *Cabaletta*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Stuttgart 1835, 66, u. GaßnerL, Stuttgart 1849, Art. *Cabaletta*, 171 a);
LichtenthalD (Milano 1826), Art. *Cabaletta*: ...[il] suo predecessore, il Rondò (I, 107).

Garaudé und Ritorni zufolge bestehen große Gemeinsamkeiten zwischen rondò und cavatina. Unterschiede bestünden in der größeren Brillanz von rondò und der ausgeprägteren Schlichtheit von cavatina sowie in der unterschiedlichen Verteilung auf die Akte: cavatina sei Teil des ersten, rondò des zweiten Akts:

A. de Garaudé, *Méthode complète de chant* (Paris [1826] [2]1841): Le RONDEAU À DEUX MOUVEMENS ou *Gran rondò* a, comme la CAVATINE, un *Récitatif*, un *Cantabile* et un *Allegro* final; mais les développemens de ceux ci sont plus considérables et plus brillans (143);

C. Ritorni, *Ammaestramenti alla compos. d'ogni poema e d'ogni opera* (Mailand 1841): Ma dell'arie propriamente poco uso fa l'opera oggidì[.] Sono ad esse sostituite le cavatine nel primo atto, i rondò nel secondo... La cavatina... nè si distingue forse dal rondò che per la sua situazione nel prim'atto, e per qualche comparativa maggior semplicità subalterna (41 f.).

Auch wird cabaletta definiert als Gesangsstück in der Form eines Rondo und im Stil von ital. Arien:

Vocabulaire explicatif des locutions étrangères et des termes techniques relatifs à la musique II (Brüssel 1866): *Cabaletta*. Cabalette, cantilène à phrases courtes et agréables en forme de rondo et dans le style des airs italiens (zit. nach Beghelli 1997, 612).

II. Seit dem 19. Jh. dient cavatina gelegentlich als SATZBEZEICHNUNG FÜR EIN INSTRUMENTALSTÜCK, hauptsächlich in der Kammermusik.
Neben dem vorletzten Satz von L. van Beethovens Streichquartett op. 130 (1825/26, uraufgeführt Wien 1827), der mit *Cavatine* überschrieben ist, finden sich mehrere derart benannte Stücke für Klavier von J. Raff:

Suite op. 91 für Klavier, 3. Satz: *Cavatina* (Tempo: Larghetto, non troppo lento, 1859; in: A. Schäfer, *Chronologisch-systematisches Verz. d. Werke Joachim Raff's*, Wiesbaden 1888, 44);
Cavatine pour piano op. 157 (Tempo: Andante, 1871; ibid., 75);
Suite für d. Pianoforte op. 200, 4. Satz: *Cavatine* (Tempo: Larghetto, 1875; ibid., 100).

Manche Autoren assoziieren – in der Regel unter Hinweis auf Beethovens Streichquartett op. 130 – mit der Verwendung des Ausdrucks cavatina für ein Instrumentalstück einen bestimmten Charakter. Neben der Bezeichnung als Stück expressiven Charakters sowie allgemein als Charakterstück wird cavatina ein lyrischer (für die Vokalmusik siehe oben, I. (2)(e)) oder liedartiger Charakter zugeschrieben:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Cavatine*: Le même titre a été donné à des pièces de musique instrumentale, de mouvement lent et de dimensions restreintes. Beethoven a intitulé Cavatine l'adagio molto espressivo de son *Quatuor*, op. 130 (1826)... (60 a);
LarousseD (Paris 1957), Art. *Cavatine*: Nom donné également à quelques pièces instrumentales, dont le caractère lyrique, la liberté et souvent la brièveté évoquaient la cavatine de théâtre... (I, 169 c);
Encyclopédie de la musique I (Paris 1958), Art. *Cavatina*: Dans la musique instrumentale, cavatina désigne une pièce de caractère (500 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Cavatina*: The name has also been applied to instrumental pieces of a song-like character [e.g., Beethoven, Quartet op. 130] (125 b);
BassoD, *Il lessico* I (Turin 1983), Art. *Cavatina*: Nella musica strumentale, la Cavatina è un brano lirico che non comporta alcuno sviluppo; così Beethoven intitolò il penultimo movimento del Quartetto op. 130 (510 b);

NewGroveD (London [2]2001), Art. *Cavatina*: The term has also been used in its original sense for a songlike piece of instrumental music, as in the penultimate movement of Beethoven's String Quartet in B♭ op. 130 (V, 316 a).

Lit.: N. PIRROTTA, Falsirena e la più antica delle cavatine, in: Collectanea historiae musicae II, Florenz 1957, wiederabgedruckt in: ders., Scelte poetiche di musica, Venedig 1987, engl. als Falsirena and the Earliest Cavatina, in: ders., Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque, Cambridge, Mass. u. London 1984; M. CHUSID, The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas, in: Kgr.-Ber. Venedig 1966; D. u. C. ROSEN, A Musicological Word Study: It. cabaletta, Romance Philology XX, 1966; W. OSTHOFF, Mozarts Cavatinen u. ihre Tradition, in: Fs. H. Osthoff, hg. von U. Aarburg u. P. Cahn, Tutzing 1969; FR. NOSKE, The Notorious Cabaletta, in: ders., The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi, Den Haag 1977; C. TIMMS, The Cavata at the Time of Vivaldi, in: Nuovi studi vivaldiani, hg. von A. Fanna u. G. Morelli, Florenz 1988; M. BEGHELLI, Alle origini della cabaletta, in: L'aere è fosco, il ciel s'imbruna. Arte e musica a Venezia dalla fine della repubblica al congresso di Vienna, hg. von Fr. Passadore u. Fr. Rossi, Kgr.-Ber. Venedig 1997; DERS., Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò, in: Le parole della musica III, hg. von F. Nicolodi u. P. Trovato, Florenz 2000.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 2005

Chaconne – Passacaglia

span. chacota, chacona; ital. ciacona, ciaccona, Plural ciaconne; franz. chaconne; engl. chacony; Wortableitung ungeklärt;
span. pas(s)acalle, von pasar, gehen, und calle, Straße; ital. in Anlehnung an das span. Wort überwiegend passacallo, passacaglia, pas(s)acaglio, Plural passacaglie, passacagli, passacalli; franz. pasecalle, passacaille, passecaille.

I. Seit dem 16. Jh. erscheinen in Spanien die Wörter CHACOTA/CHACONA ALS BEZEICHNUNG VON TANZLIEDERN.
(1) Die ETYMOLOGIE des Wortes chacona ist UNGEKLÄRT.
(2) Wiederholt bezeichnet im span. Drama das Wort chacona einen TANZ AUS DER NEUEN WELT.
(3) Während der Frühgeschichte des Begriffs wird chacona wiederholt mit dem Tanznamen ZARABANDA in Verbindung gebracht.

II. Mit Beginn des 17. Jh. werden die von den Wörtern chacota/chacona abhängigen Derivate als TITEL VON RHYTHMISIERTEN AKKORDFOLGEN, DIE ZUR BEGLEITUNG VON TÄNZEN UND TANZLIEDERN DIENEN, eingesetzt.

III. Im 17. Jh. erscheinen das Wort PASACALLE und seine Derivate zur BEZEICHNUNG VON IMPROVISIERTEN MUSIZIERFORMEN UND INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN.
(1) In Spanien stehen die Wörter paseo und pasacalle ZUNÄCHST IM ZUSAMMENHANG MIT DER AUFFÜHRUNGSWEISE.
(2) Seit den Gitarrentabulaturen von G. Montesardo (1606) und L. de Briceño (1626) bezeichnen die vom span. Wort pasacalle abhängigen Derivate und der Ausdruck passacalli sopra ad ogni lettera dell' alphabeto EINFACHE KADENZMUSTER, die auch als RITORNELL ODER ENTRADA angesprochen werden.
(3) Seit 1620 lassen sich in Italien die Wörter passacaglio, passacaglia und der Ausdruck passacagli passeggiati auch zur BEZEICHNUNG VON KOMPOSITIONSREIHEN UND VARIATIONEN nachweisen.

IV. Im selben Jh. werden CIACCONA UND PASSACAGLIA ZUNEHMEND ALS SYNONYME verwendet, indem sie (und die von ihnen abhängigen Derivate) auf vergleichbare Musikformen bezogen werden.
(1) Seit 1615 werden VARIATIONSREIHEN ÜBER EINEM OSTINATEN BASS als ciaccona oder passacaglia bezeichnet.
(2) Seit der Mitte des 17. Jh. erscheinen die Begriffe IN FRANKREICH ALS BEZEICHNUNG VON TÄNZEN IM RAHMEN DER OPER.

V. Seit dem 18. Jh. geraten die URSPRÜNGLICHEN ABGRENZUNGSKRITERIEN von Chaconne und Passacaglia ZUNEHMEND IN VERGESSENHEIT.
(1) In Deutschland geben die Musiktheoretiker UNTERSCHIEDLICHE UNTERSCHEIDUNGSMERKMALE der Begriffe Chaconne und Passacaglia an.
(2) Im 19. und 20. Jh. herrscht weiterhin UNSICHERHEIT BEI DER BEGRIFFSBESTIMMUNG der Termini.

I. Seit dem 16. Jh. erscheinen in Spanien die Wörter CHACOTA/CHACONA ALS BEZEICHNUNG VON TANZLIEDERN. Als bisher frühester Beleg begegnet das Wort chacota 1517 bei dem span. Dramatiker Torres Naharro in der Einleitung seiner *Comedia Serafina* mit der Aufforderung „Diganvos una chacota":

Diganvos una chacota / (que andauan por la dehesa) / ¿qué tal os paré a Teresa / el día de la bellota? / Dexéla la saya rota, / y ella, tendida en camisa, / dar arcajadas de risa / más luenga que la picota (*Propalladia and other Works of B. de Torres Naharro*, Bd. II, hg. von J. E. Gillet, Pennsylvania 1946, 4, 41 f.).
(Sagt eine chacota / (die ihr über die Aue gingt) / Wie gefällt Euch Teresa / am Tage der bellota? / Ich zerriß ihr das Gewand, / und sie, im Hemde liegend, / brach in Gelächter aus / das noch länger war als der Schandpfahl.)

J. Corominas und J. A. Pascual erwähnen mehrere Textstellen aus dem 16. Jh., die den Wortgebrauch zur Bezeichnung eines ländlichen Tanzliedes belegen, und sie vermuten, daß es zunächst ein Verb chacotar gab, von dem dann der Name chacota abgeleitet wurde:

Diccionario Crítico Etimológico castellano e hispánico I (Madrid 1980): *1.ª doc.:* 1517, Torres Naharro; 1588, J. de Pineda: Cej. IX, pp. 442–3; 1599–1601, Rivadeneira: *chacotero* ya en Timoneda, + 1583 (ed. Mz. Pelayo I, 64); el. gall. *chacotares* ‚chascarrillos' ya se halla en las *Cantigas* („quen soube luitar, luitau, e quen soube chacotares bõos y os fou dizer", ed. Mettmann 351. 18), y el port. *chacota*, en 1519, en Gil Vicente. La forma arcaica de las *Ctgs.* parece indicar que primero corrió un verbo *chacotar*, de donde se derivó el postverbal *chacota* (307 b f.).

Der Gebrauch des Wortes chacota scheint in Spanien mit dem Ende des 16. Jh. durch das Wort chacona (vgl. unten, I. (2)) ersetzt worden zu sein.

Ob das neue Wort auf einen schon bestehenden Tanz angewandt wurde oder ob mit ihm auch eine neue Tanzform verbunden war, läßt sich heute wohl nicht mehr eindeutig klären.

(1) Die ETYMOLOGIE des Wortes chacona ist UNGEKLÄRT. Autoren, die in ihm einen exotischen Ursprung sehen, vermuten gelegentlich einen Ortsnamen als Bedeutung. In einer Anthologie des frühen 17. Jh. wird das Wort chacona als gleichbedeutend mit cucaña genannt, der span. Bezeichnung des Schlaraffenlandes, das seit einer Lügenlegende des 14. Jh. als Ort des sorglosen Überflusses gilt. Die Assoziation entstand wohl durch den ‚vida bona'-Ausruf des oft verwandten Textrefrains (vgl. unten, I. (2)):

Primavera y Flor, hg. von P. A. Pérez (1622): Esta tierra, amigos mios, / es la isla de Chacona, / por otro nombre Cucaña, / que entrambos nombres se nombra.
Y esta si que era vida bona. / Vámonos todos á Chacona (zit. nach: Th. Walker 1968, 303).
(Dieses Land, meine Freunde, / ist die Insel von Chacona, / mit anderem Namen Cucaña genannt, / die man mit beiden Namen nennt.
Und das war aber ein gutes Leben. / Gehen wir alle nach Chacona.)

Die frühe Verbindung des Tanzes mit Lateinamerika veranlaßte R. Mitjana in der *Encyclopédie de la Musique et Dictionaire Etymologique* zu der Vermutung, der Tanz könne auch nach den Indianern von Chaco, einer Provinz in Argentinien, benannt sein. Eine andere Ableitung des Wortes geht von möglichen Beziehungen zu Personennamen aus. J. Mattheson favorisiert im Unterschied zum WaltherL (siehe weiter unten) die Herleitung vom Namen des Befehlshabers der span. Flotte, wohl im Hinblick auf die span.-lateinamerikanische Herkunft des Tanzes:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die *Ciacona, Chaconne... Ich finde wircklich, daß Chacon* ein Geschlechts-Nahm ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der spanischen Flotte in America *Anno* 1721 *Mr. Chacon* geheissen hat. Mir sollte diese Ableitung besser, als jene vom persischen Schach, die in einem gewissen Wörterbuche stehet, gefallen (233).

Und Th. Walker weist 1968 darauf hin, daß Chacón in Spanien zwischen dem 12. und 17. Jh. ein verbreiteter Künstlername war:

Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History (JAMS XXI, 1968): Even at the risk of setting in circulation still another false etymology, it is worth pointing out that Chacón was the surname of several Spanish artists and scholars between the 12th and 17th centuries, and in fact exists as a name today (305).

Aufgrund der vermuteten außereuropäischen Herkunft des Tanzes wird wiederholt das Wort zur „mohrischen" Vokabel erklärt. J. G. Walther erwähnt darüber hinaus die Möglichkeit, den Begriff von der persischen Vokabel Schach (mit der Bedeutung König) abzuleiten:

A. Furetiere, *Dictionaire Universel* (Rotterdam 1691), Art. *Chaconne*: Air de Musique, ou danse qui est venue de Mores... (341 a);
M. Menage, *Dictionnaire Etymologique* I (Neuausg. Paris 1750), Art. *Chaconne*: Danse, On m'assure que cette danse nous est venue d'Espagne. J'ai oui dire à M. Beauchamp, l'homme de France, le plus intelligent dans la danse, que la *chaconne* est venue d'Afrique (336 a);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Ciacona*: ... ist ein Mohrisches Wort, und ein aus *Africa* nach Spanien, und von dar an andere Nationen gekommener Tantz siehe *Furetiere* und *Ménage Dictionaire Etymologique* in den *Additions*, und mag vielleicht seyn, daß es die ehemahls in Spanien wohnhafft gewesenen *Saracenen* etwa von den Persern [bei welchen *Schach* einen König bedeutet] entlehnet, und als einen Königlichen *i. e.* vortrefflichen Tantz bemerckendes Wort nach sich gelassen haben (164 b).

Wo die span. Herkunft des Namens in Vergessenheit geraten ist, wird versucht, das Begriffswort von ital. Vokabeln abzuleiten. Niedt wählt das umgangssprachlich allerdings nicht sehr gebräuchliche Verb ciaccare/Ciaccherore (zerscheitern, zerschmettern), und Walther sieht hierin sogar einen Hinweis auf die Ostinatopraxis der Chaconne:

Fr. E. Niedt, *Handleitung zur Variation* (Hbg 1706), Kap. XII, Abschn. 22: Ciaccona und Ciacconetta, kommt her ciaccare oder Ciaccherore, übel mit einem umgehen / oder zerschmettern und zerscheitern; sonst Musicalisch / ist es ein Stücke / welches meistentheils in 3/4 / aber sehr selten in schlechten Tacte gesetzet wird / und da der Baß nur etwan 4/5/6. und 8. Tacten hat / welche allezeit repetiren / da dann in den Obern Stimmen oder Discante Variationes gemacht werden / welche gleichsam das Thema so durchtractiren / daß es gantz zerscheitert und zerschmettert wird (o. S.);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): *Ciaccona (ital:) Chaconne (gall:)* ... Soll herkommen von *ciaccare* oder *ciaccherare*, übel mit einem umgehen, oder zerschmeltzen und zerscheitern; weil das *Thema* gleichsam also durch *tractir*et wird, daß es gantz zerscheitert und zerschmettert aus siehet. *Vid:* Niedtens Handleitung zur *Variation*, 2dem Theil. Andere *deriviren* solches Wort wiederum anders her (ed. P. Benary, 45).

Eine andere Ableitung geht von dem ital. Adjektiv cecone (blind) aus. Hier wird die Etymologie mit der Behauptung begründet, daß der Erfinder des Tanzes blind gewesen sei:

Furetiere, *op. cit.*, Art. *Chaconne*, Adition: Ce mot vient de l'Italien *ciacona*, formé de *cecone* qui signifie gros, aveugle, a cause que le mouvement en fut, dit-on, inventé par un aveugle (341 a);
GrassineauD (London 1740), Art. *Chacone*: The word is formed of the *Italian ciacona* of *cecone* a *blind man*, this air being said to have been invented by such a one (22).

Gelegentlich erscheint die hier in Rede stehende Schreibweise ceccona/cecona auch in Musiktiteln: ein Ms. der Bibl. Marciana (*It.* IV, 1793 [= 10649],

f. 23') überliefert eine *ceccona ed il contratempo* (vgl. Walker 1968, 316 und Hudson 1982, IV, 4, 6 u. 9).
Im 19. Jh. führt R. Barcia das Wort Chacota auf die lat. Vokabeln joculus, Scherz, oder cachinnus, Gelächter zurück:

Diccionario General Etimológico de la Lengua Española, Bd. I (Barcelona 1879): Chacota... ETIMOLOGÍA. 1. Latin *căchinnus*, onomatopeya de la carcajada. (COVARRUBIAS.)
2. ¿No podria haberse formado de *jocus, iocus*, juego? (Monlau.)
3. En efecto, *chacota*, por *iocota, jocota*, puede corresponder á la serie de *jŏcŭlus*, dicho agudo, breve y jocoso; *jŏca* (plural), chanza, burla; *jocari* chancearse: *¿jocari me putas?* (¿Piensas que me chanceo?) La idea de Monlau es un indicio muy atendible. *Chacota y jocoso* pueden representar la misma palabra de origen, y, en nuestro concepto, la representan (1171 a).

Das *Etymologische Wörterbuch d. Romanischen Sprachen* von Fr. Diez (Hildesheim u. New York 1969) und andere leiten das Wort chacona *„vom baskischen* chocuna *niedlich, artig“* oder von chacun ab (439). Dem widerspricht das *Etymologische Wörterbuch d. franz. Sprache* von E. Gamillscheg (Heidelberg 1969) mit dem Argument, das baskische „tšukun ‚lieblich‘, ‚rein‘“ entspreche den Wörtern chaconne und chacona „begrifflich“ nicht (205 a).
Andere Etymologien versuchen das Wort chacona onomatopoetisch aus einem Schallstamm čak zu erklären, der auf die Geräusche von Schlaggitarre, Kastagnetten oder Gelächter zurückgehe:

J. Corominas u. J. A. Pascual, *Diccionario Critico Etimolólogico castellano e hispánico*, Bd. I (Madrid 1980): *chacona* ‚son y danza que se baila con castañuelas‘, todos ellos de la onomatopeya CHAC, imitativa del sonido de este y otros instrumentos o del ruido que emite el que rie convulsivamente (307 b);
Onomatopeya comparable es el inglés *chuckle* ‚reir sincopada o convulsivamente‘ (308 b).

Singulär erscheint die Ableitung des Wortes von einem Kleidungsstück, das bei der Aufführung des Tanzes in Gebrauch war. So bezieht sich das *Dictionnaire* von Menage wohl auf einen bestimmten Hemdkragen, der bei der Darstellung der Chaconne benutzt wurde, wenn dort das Wort Chaconne in Beziehung zum franz. chemise gesetzt wird:

op. cit., Art. *Passecaille*: Et une Chaconne, qui est aussi une autre espéce d'air de l'Opera, signifie encore depuis peu un certain ruban pendant du col de la chemise sur la poitrine de certains jeunes gens qui vent a demi-déboutennez (294 a).

(2) Wiederholt bezeichnet im span. Drama das Wort chacona einen Tanz aus der Neuen Welt. Der wohl früheste Beleg für diesen Wortgebrauch stammt von M. Rosas de Oquendo, der 1598 in einem Bericht über Peru das Wort chacona bei einer Aufzählung von Tänzen verwendet:

Satira Hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Peru año de 1598: Luego le mudan el son / que son muertas por mudarse / y bailan un Puertorico, / ¡pobre del que lo tomare! / La zarabanda y balona, / el churunba y el taparque / la chacona y el totarque / y otros sones semejantes / nombres que el demonio a puesto / para que el hombre se enlaze / y que el padre se lo enseñe / y la justicia lo calle (*Rosas de Oquendo y otros*, hg. von Rubén Vargas Ugarte, Lima 1955, 29).
(Dann wechseln sie den Klang / da sie die Veränderung unendlich herbeisehnen / und tanzen eine Puertorico, / der ist arm dran, der es versucht! / Die Zarabanda und Balona, / der Churunba und der Taparque, / die Chacona und der Totarque / und weitere ähnliche Tänze / Namen die ihnen der Teufel gab / damit der Mann sich vermähle / damit der Vater es ihm zeige / und die Justitia es verschweige.)

In der Folge findet man bei den span. Dramatikern eine Fülle von Belegen, die einen Zusammenhang des Wortes mit Amerika, dem Ort Tampico in Mexiko, den „Indias“, den Adjektiven „mulata“ und „amulatada“ (mulattenhaft) herstellen; so nennt Lope de Vega als Herkunftsort der Chacona 1616 zunächst „Castilla“ und behauptet 1618, die chacona sei von „Indias“ nach „Sevilla“ gekommen:

S. Aguado, *El Platillo* (1599): Chiqui, chiqui, morena mia, / si es de noche o es de dia, / vámonos, vida, á Tampico / antes que lo entienda el mico; / que alguien mira la chacona, / que ha de quedar hecho mona (zit. nach: Cotarelo y Mori 1911, 229 b);
(Chiqui, chiqui, mein schwarzbraunes Mädchen, / ob es Nacht ist oder Tag, / gehn wir, mein Leben, nach Tampico, / bevor es der geile Bock versteht; / wenn jemand die chacona sieht, / dann wird er Affe [berauscht] sein.)
Lope de Vega, *La isla del sol* (1616): Hay chaconas de Castilla, / de Guinea Gurujú, / y bravos Escarramanes / bailados a lo anadaluz (ibid., CCXL b);
(Es gibt chaconas aus Kastilien / aus Guinea Gurujú, / und wilde Escarramanes [escarrancharse: Beine spreizen] / andalusisch getanzt.)
ders., *El Amante agradecido* (1618): Vida bona, vida bona: / esta vieja es la Chacona. / De las Indias a Sevilla / ha venido por la posta / en esta casa se alberga, / aquí viva y aquí mora (ibid., CCXL af.);
(Vida bona, vida bona, / diese Alte ist die chacona. / Von Indien nach Sevilla / ist sie von Stafetten gebracht worden / in diesem Haus ist sie beherbergt, / hier soll sie leben und hier verweilen.)
Fr. de Quevedo, *Genealogia de los bailes*: Del primer matrimonio / casó con la zarabanda; / Tuvo el ¡ay! ¡ay! ¡ay! enfermo / y al Ejecutor de la vara. / Este andando algunos dias / en la chacona mulata... (zit. nach: M. Querol 1970, 51);
(In erster Ehe / hat sie sich mit der zarabanda vermählt; / sie war ay ay ay krank / durch die Züchtigung mit

der Rute. / Er ging einige Tage / in der schwarzbraunen chacota...)
Siehe auch: Cervantes, *La Gran Sultana* (1601); Simón Aguado, *Los Negros* (1602); Lopes de Vega Carpio, *La isla del sol* (1616).

Ein beliebter Kehrvers, der wiederholt auftaucht, gebraucht das Wort Chacona in der Wendung „gehn wir nach chacona" als Reim zu dem Ausdruck „la vida bona" (das gute Leben):

Norte de la Poesia española (1616): Asi, vida, vida bona, / vida, vámonos á Chacona...;
Valdivielso, *El Hospital de los locos* (1622): ¡Vita, vita, la vita bona! / Alma, vámonos a Chacona...
¡Vida, vida, vida bona! / vida, vámonos á Chacona (zit. nach: Cotarelo y Mori 1911, CCXLI b);

Die wohl ausführlichste Beschreibung des mit dem Wort chacona bezeichneten Tanzes findet man bei Cervantes, *Illustre fregona* (um 1613). Dort tanzen Sklaven zu den Klängen von castañetas mit lasziven Bewegungen eine „chacona", deren Herkunft mit dem Ausdruck „indiana amulatada" angedeutet wird. Als Refrain steht mit geringfügiger Abweichung am Schluß der Vers „que el baile de la chacona / encierra la vida bona":

Entren, pues, todas las ninfas / y los ninfos que han de entrar; / que el baile de la chacona / es más ancho que la mar...
Qué de veces ha intentado / aquesta noble señora/con la alegre *zarabanda* / el *pésame* y *perra-mora*, / entrarse por los resquicios / de las casas religiosas / a inquietar la honestidad / que en las santas celdas mora! / ¡Cuantas fue vituperada / de los mismos que la adoran! / Porque imagina el lascivo / y al que es necio se le antoja, / *que el baile de la chacona / encierra la vida bona.* / Esta indiana amulatada / de quien la fama pregona / que ha hecho más sacrilegios / e insultos que hizo Aroba, / esta a quien es tributaria / la turba de las fregonas, / la caterva de los pajes / y de lacayos las tropas / dice, jura, y no revienta / que, a pesar de la persona / del soberbio zambapalo, / ella es la flor de la olla, / y que sola *la chacona / encierra la vida bona* (zit. nach: Querol 1970, 53).
(Tretet ein, all ihr Nymphen / und ihr Gecken, tretet ein; / denn der Tanz der chacona / ist weiter als das Meer... Manchmal hat es versucht / jene edle Dame / mit der fröhlichen zarabanda, / mit dem pésame und dem perramora / durch die Ritzen einzudringen / in die frommen Klöster, / um die Keuschheit zu beunruhigen, / welche in den heiligen Zellen wohnt! / Wie oft wurde sie geschmäht, / von den gleichen, die sie verehren! / Weil der Lüsterne sich vorstellt / und dem Narren es einfällt, / daß der Tanz der chacona / die vida bona bedeutete. / Diese mulattenhafte Indianerin, / von der das Gerücht verbreitet ist, / daß sie mehr Frevel begannen hat / und mehr Beleidigungen als Aroba; / diese, der verpflichtet ist / der Pöbel der groben Weiber, / der bunte Haufe der Pagen / und die Truppe der Lakaien, / sie behauptet, schwört und schämt sich nicht, / daß trotz der Person / des hochmütigen Zambapalo / sie die Blüte der Gosse sei, / und daß nur die chacona / die vida bona bedeute.)

Angesichts der historischen Zeugnisse wird deutlich, daß der lateinamerikanische Ursprung des Begriffswortes der einzig wahrscheinliche ist.

(3) Während der Frühgeschichte des Begriffs wird chacona wiederholt mit dem Tanznamen ZARABANDA in Verbindung gebracht. Th. Walker bemerkt, daß mehr als die Hälfte aller Belege vor 1630 beide Begriffe in einem Atemzug nennen (1968, 303). Hierbei handelt es sich meist um moralisierende Verurteilungen der beiden Tänze, die wegen ihres lasziven Charakters angegriffen werden (→ *Zarabanda / Sarabande* I. (1) u. (3)). 1599 faßt J. de la Cerda die Tänze „Zarabanda, Polvillo, Chacona" zusammen, deren gewagte Körperbewegungen er beklagt:

Vida política de todos los estados de mujeres (Alcalá 1599): Y asi juzgo que los padres que enseñan á sus hijos á danzar y bailar los enseñan á ser locos. Y ¿qué cordura puede haber en la mujer que en estos diabólicos ejercicios sale de la composición y mesura que debe á su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos y los pies y aquellas cosas que la naturaleza ó el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear con los ojos; del revolver las cervices y andar coleando los cabellos y dar vueltas á la redonda y hacer visajes como acaece en la *Zarrabanda, Polvillo, Chacona* y otras danzas (zit. nach: Cotarelo y Mori 1911, CCLXVIII b).
(Und so meine ich, daß alle Eltern, die ihren Kindern tanzen und hüpfen beibringen, ihnen zeigen verrückt zu sein. Welchen Verstand kann eine Frau zeigen, die bei diesen diabolischen Übungen den Anstand und ihre Wohlerzogenheit, die sie ihrer Keuschheit schuldig ist, verliert, indem sie mit diesen Sprüngen ihre Brüste und Füße entblößt und jene Dinge, die die Natur oder die Kunst zu bedecken befohlen hat? Und was soll ich zum Umherschauen mit Adlerblicken sagen, zum Schwenken des Nackens und des Haarschopfes, zum im Kreise Tanzen und Grimassen schneiden, wie es bei Zarabanda, Polvillo, Chacona und anderen Tänzen üblich ist?)

In einem Wörterbuch der kastilianischen Sprache erscheint 1611 das Wort chacona zwar nicht als eigenständiges Stichwort, es wird aber im Art. *çarabanda* zur Bezeichnung des populärsten damaligen Tanzes erwähnt:

Don Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengva castellana o española* (Madrid 1611): Bayle [carabanda] bien conocido en estos tiempos, si no lo huviera desprivado su prima la chacona (NA Barcelona 1943, 394).
(Zu jener Zeit sehr bekannter Tanz, wenn ihn nicht seine Base, die chacona, verdrängt hätte.)

J. Ozanam gebraucht im *Dictionaire mathématique, ou idée générale des mathématiques* (Amsterdam 1691) das Wort Sarabande zur Definition des Begriffs Chaconne:

Abschn. *Musique*: La CHACONNE est une *Sarabande* composée de plusieurs *Couplets* roulans presque tous sur se meme sujet, qui se trouve ordinairement dans la *Basse* (664).

Und singulär findet man bei L. de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (Paris 1626) noch den Ausdruck *Çaravanda Chaconada.*

II. Mit Beginn des 17. Jh. werden die von den Wörtern chacota/chacona abhängigen Derivate als Titel von rhythmisierten Akkordfolgen, die zur Begleitung von Tänzen und Tanzliedern dienen, eingesetzt. Für den Tanz, den span. Dramatiker als Chacona bezeichnen, sind in Spanien vor 1626 keine Musikbeispiele erhalten. Die früheste Überlieferung eines ciaccona genannten Musikstücks findet man in Italien. Wohl durch den Einfluß des span. vizeköniglichen Hofes zu Neapel wurde zu Beginn des 17. Jh. die fünfsaitige „Chitarra alla spagnuola" in Italien zu einem Modeinstrument, für das in der Folge mehrere Spielanweisungen und Musiksammlungen entstanden. In der Tabulaturschrift von G. Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura, per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note* (Florenz 1606) steht zum ersten Mal ein als *La Ciaccona sopra l'A* bezeichneter Tanz, der als Akkordmodell in drei verschiedenen Tonarten vorgestellt wird. Er zeigt dabei eine rhythmisierte Abfolge der Stufenakkorde I/V/VI/V.
Die zu ostinaten Klangfolgen improvisierte Tanz-, Spiel- und Gesangsmusik hat allerdings eine ältere Tradition, die bereits Mitte des 16. Jh. beginnt. In dem Buch von D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (Rom 1553), das auch in ital. Übersetzung als *Il primo libro de D. Ortiz* (Rom 1553) erschien, findet man unter der Beschreibung „cantos llanos que en Italia comunmente llaman tenores" die sogenannte Romanesca-Baßformel, die in der Abfolge der Stufenakkorde I, V, VI dem bei Montesardo als ciaconne bezeichneten Tanz ähnlich ist. Daher bleibt fraglich, inwieweit es sich bei der ciaccona-Formel um ein neues Modell handelt, oder ob der Begriff, vielleicht im Zusammenhang mit einer neuen Tanzchoreographie, auf schon bestehende Improvisationsmuster übertragen wurde. Die neue Bezeichnung fand aber schnell Verbreitung und läßt sich im ersten Drittel des 16. Jh. in den ital. Lautentabulaturen von B. Sanseverino (1620), G. A. Colonna (1620), P. Millioni (1627), F. Costanzo (1627), P. Foscarini (genannt Caliginoso) (1629) und anderen als Titelgebung des typischen Akkordmodells nachweisen (vgl. Hudson 1982, IV, 1 ff.).
Ähnlich wie Montesardo schreibt in Spanien L. de Briceño ein Gitarrenschulwerk *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (Paris 1626), in dem sich neben anderen Tänzen zwei Tanzlieder mit den Titeln *La Chacona. Sobre el Crucado* und *La gran Chacona en Cifra* finden. Die Zusätze in den Titeln beziehen sich auf die Tabulaturzeichen, die aus Ziffern, Buchstaben und wenigen anderen Zeichen (darunter zwei Kreuzen) bestehen. Beide Texte haben den gleichen Refrain, der auch in vielen anderen span. Chacona-Texten erscheint (vgl. oben, I. (2)):

Vida vida, Vida bona, Vida bamos, a chacona (f. 10').

Die Tänze weisen wie üblich die Harmoniefolge I/V/VI/V auf, die Rhythmisierung unterscheidet sich jedoch von Montesardo. Einer *Gran Chacona* ist der Text einer *Romance de la Chacona* beigefügt, welche in dreizehn Versen und einem Refrain beschreibt, wie immer mehr Personen, vom Priester über eine Nonne bis hin zu einem Toten, sich dem Tanz anschließen und schließlich die Absolution durch den Bischof von Pamplona erhalten.
A. Machabey behauptet, daß bereits 1635 in Spanien der Tanz aus der Mode gekommen sei (1946, 5). In A. J. de Salas Barbadillo, *El Prado de Madrid y Baile de la Capona* (1635) wird auf die Frage, ob man die folias, die zarabanda oder schließlich die chacona tanzen wolle, geantwortet: „La chacona, ¿no es baile muy antiguo?" (zit. nach: Cotarelo y Mori 1911, 297 a). Aber schon 1615 bezeichnete Cervantes die chacona zusammen mit der zarabanda als „antiguo", so daß hier vielleicht nur auf die im Dunkeln liegende Herkunft des Tanzes hingewiesen werden soll:

Retablos de Maravillas: Toma, mi abuelo, si es antiguo el baile de la *Zarabanda* y de la *Chacona* (zit. nach: Cotarelo y Mori 1911, CLXXIX a).
(Aber, mein Großvater, der Tanz der zarabanda und die chacona sind doch altmodische Tänze.)

III. Im 17. Jh. erscheinen das Wort pasacalle und seine Derivate zur Bezeichnung von improvisierten Musizierformen und Instrumentalkompositionen.

(1) In Spanien stehen die Wörter paseo und pasacalle zunächst im Zusammenhang mit der Aufführungsweise. Beide Wörter gehen auf das span. Verb pasar (vorbei-, vorübergehen oder -fahren bzw. -ziehen) zurück. Die allgemeinste Bedeutung des Wortes paseo meint Promenade im Sinne von ‚eine Straße entlang gehen', was die Vermutung nahelegt, daß die so genannten Musikstücke als Straßenmusik, vielleicht sogar im Gehen aufgeführt wurden. Noch deutlicher wird diese Aufführungsweise durch das Wort pasacalle angesprochen, das ein Bezeichnungsfragment des Ausdrucks pasar una calle (durch eine Straße gehen) ist.

Merkwürdig ist in Spanien die Verbindung des Begriffs pasacalle mit der Person des Barbiers bei F. de Quevedo, *Sueño del infierno* (1608), und A. Fernandez de Avellanedo, *Quijote* (1614) (vgl. K. von Fischer, Art. *Passacaglia*, MGG X, 1962, 870).
Die These, die Wörter paseo und pasacalle mit Straßenmusik in Verbindung zu sehen, wird auch durch spätere Lexikonart. bestätigt, die im Dtsch. das Wort Gassenhauer als Übersetzung wählen (→ *Gassenhauer* III. (1) (b)).
In späterer Zeit, als die ursprüngliche Bedeutung der span. Vokabeln durch die ital. Schreibweise der Bezeichnung als passacaglio in Vergessenheit geraten war, entstanden gelegentlich irrtümliche Etymologien, die das Wort von ital. gallo (Hahn) ableiten:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Was sonst die *Etymologie* des Wortes *Passacaglio* betrifft / davon habe diese wenige poßierliche Gedancken / daß / weil die *Passecaille* so wol als die *Ciacona* zum Tantzen gebraucht werden / es so viel bedeuten könne / als eine Vertreibung der Hüner-Augen / oder vielmehr eine *Präservation* davor; denn erstl. heisset *Caglio* in Italiänischer Sprache würcklich ein solches *incommodes* Fuß-Gewächse / und vors andere wird / wer *Passacaglia*, als etwas schweres / tantzen will / sich gerne von dieser Plage passiren wollen (185).
MoserL (Hbg [4]1955), Art. *Passacaglia*: ... wohl von *passo di gallo* = Hahnenschritt, wegen des Rhythmus (II, 933 a).

Die noch heute geläufige span. Vokabel paseo (Spaziergang, Promenade) erscheint als mus. Terminus vermutlich zuerst bei J. C. Amat, *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra...* (Valencia 1627, 1639 u. o. J.). Ein in der Ausg. von 1639 wiedergegebener Brief erwähnt, daß es eine erste Ausg. bereits 1586 gegeben haben soll; Th. Walker (1968, 306) schließt jedoch aus der Widmung der Ausg. von 1627 auf das Erscheinungsdatum 1596. In dieser Lehrschrift beschreibt Amat, auf welche Art man einen „paseo“, der „hier gewöhnlich“ sei, mit den zwölf Akkorden seines Griffsystems zu spielen habe. Der „paseo“, von dem er spreche, werde aus drei Akkorden gebildet, wobei man den ersten zweimal spiele; das Akkordmodell zeigt die Stufenfolge I/IV/V/I:

Trataré aqui cómo y de qué manera se tañe un paseo que anda por aqui comun (y esto para acomodarme à toda manera de sugetos) por las doce partes; que entendido esto, y lo que trataré despues, facilmente se tocará qualquier cosa por todos los doce Puntos.
Este paseo que digo está compuesto de tres Puntos: el uno se toca dos veces, y los dos no mas de una...
El primero se hace, quando se toca el Punto primero, y de este al segundo, y despues al doce, y de este otra vez al primero (zit. nach: R. Hudson 1970, 303).

Nachdem Amat die gleiche Klangformel in den elf anderen möglichen Transpositionen als Griffolge notiert hat, begründet er den Sinn dieser zwölf Arten, einen „paseo“ auszuführen, mit dem Hinweis, sie seien unzähligen Stücken gemeinsam und würden es ermöglichen, viele andere Stücke wie „vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos“ zu spielen:

He querido traer estos doce modos de hacer un paseo, por ser comunes à tantos tonos casi infinitos; y tambien porque sabiendo mudar de uno en otro, se sabrá tañer por las doce partes muchas tonadillas que andan por aqui, como son vacas, gallardas, pabanillas, sezarillos... (ibid.).

So bleibt offen, ob mit dem Wort paseo hier ein eigenständiger Tanz oder nur eine allgemeine Musizierform bezeichnet wird.
Die Verbindung der Wörter paseo und passacalle wird deutlich, wenn G. Sanz die Schrift von Amat beschreibt und dabei das Wort paseo durch das Wort passacalle ersetzt:

Instrucción de música sobre la guitarra española (Zaragossa 1674): En Barcelona Juan Carlos, Doctor en Medicina, compuso un librito, con titulo de Guitarra Española...; es muy bueno, pero corto, pues le falta lo mejor, que es multiplicar partidas, y diferencias sobre uno de los doze Passacalles, sin salir del tono...
En este mi Tratado hallaràs reglas que no he visto en ninguno de los referidos Autores, porque a mas de enseñar a multiplicar un Passacalle en veinte y quatro modos diversos, como otros han discurrido, y enseña el Doctor Carlos, aqui hallaràs forma de mayores quilates, pues sobre cada uno de los veinte y quatro Passacalles, y demàs sones, te enseñarè a que te inventes tantas diferencias como quisieres (zit. nach: Hudson 1970, 304).

Auch als Werktitel scheinen bei Sanz die Wörter passacalle und passeo [sic] austauschbar zu sein, da seine Kompos. mit „passacalle“ überschrieben sind, im Inhaltsverz. aber als „Partidas de passeos“ und „Partidas de passeos de proporción“ angeführt werden. Ähnlich findet man in J. Cabanilles *Opera Omnia* (hg. von H. Anglés, Barcelona 1933, 40 ff. u. 120 ff.) die Werktitel „pasacalle“ und „paseo“ nebeneinander (vgl. Hudson 1970, 304).
Das Wort wurde auch in der Tanzkunst – wohl zur Bezeichnung einer Schrittfolge – gebraucht. J. de Esquivel Navarro verwendet es entsprechend der Vokabel mudança (Wechsel, Veränderung):

Discursos sobre el arte del dançado (Sevilla 1642): Enseñase comunmente el Alta, quatro mudanças de Pavana, seis passeos de Gallarda, quatro mudanças de Folias, dos de Rey, dos de Villano, Chacona, Rastro, Canario, Torneo, Pie de gibado, y Alemana (zit. nach: Hudson 1970, 305).

(2) Seit den Gitarrentabulaturen von G. Montesardo (1606) und L. de Briceño (1626) bezeichnen die vom span. Wort pasacalle abhängigen Derivate und der Ausdruck passacalli sopra ad ogni lettera dell' alphabeto EINFACHE KADENZMUSTER, die auch als RITORNELL ODER ENTRADA angesprochen werden. In Italien erscheint der span. Terminus zu Anfang des 17. Jh. in verschiedenen Schreibweisen. Der früheste Beleg steht in Montesardos *Nuova inventio-*

ne d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola, senza numeri, e note (Florenz 1606) und zeigt die Schreibweise passacaglie (Anwendung im Singular und Plural) als klanglich korrekte Umformung des span. passacalle. Im Ital. überwiegen in der Folge die Formen passacaglie, -i (f.), passacaglio, -i (m.), passacaglia, -e (f.) und auch passagaglio, -i (m.). Die daneben gebräuchlichen Formen passagallo und passacallo mit Plural passacalli ähneln durch die Doppelbuchstaben am meisten der Schreibweise der span. Vokabel.

Die frühesten nach Montesardo mit dem Terminus betitelten Musikbeispiele findet man in Italien in den Gitarrentabulaturen von G. A. Colonna, B. Sanseverino, F. Costanzo, C. Milanuzzi und Fr. Corbetta (vgl. Hudson 1982, III, 18ff.). Meist handelt es sich wie beim span. paseo um einfachste kadenzierende, drei- bis viertaktige Akkordfolgen der Tonleiterstufen I/IV/V/I, die (im Unterschied zur Ciaccona, die immer in Dur steht) auch in Moll auftreten können. Wenn die Kadenzmodelle auf die Stufen der mit Buchstaben bezeichneten Gitarrengriffe transponiert werden, findet man oft als Titel den Ausdruck *passacalli sopra ad ogni lettera dell' Alphabeto*.

Auf dieser frühen Bedeutungsstufe zeigt der Terminus passacaglie noch keinerlei Verbindung mit auskomponierten Variationen. Vielmehr entsprechen die vorliegenden Kompos. offensichtlich den sonst Ritornell genannten Musikformen. Montesardo erwähnt diese Übertragung der Wortbedeutung auf das modernere span. Wort ausdrücklich:

op. cit.: Regola Seconda facile, e necessaria per coloro, che vorranno imparare à sonare le passacaglie cosi chiamati [sic] à lingua Spagniola; overo ritornelli in lingua nostra, nel primo modo (o. S.).

Im folgenden gebraucht Montesardo wiederholt den Ausdruck „Paßacaglie, ò vero ritornelli", der sich auch in einer Gitarrentabulatur von A. Bracci aus der ersten Hälfte des 17. Jh. nachweisen läßt (Th. Walker 1968, 122). Walker betont, daß das Wort passacaglia bis nach 1625 sogar ausschließlich in der Bedeutung Ritornell zu verstehen sei (ibid., 310). Besonders in der ital. Oper des 17. Jh. steht häufig die Bezeichnung passacaglio mit der Bedeutung Ritornell (vgl. W. Osthoff 1960, 114ff.). Die als Ritornell überlieferten Kompos. scheinen den passacaglia-Akkordfolgen oft zu entsprechen und werden wohl unter Berücksichtigung der Tonart verschiedenen Tänzen als instr. Vor-, Zwischen- und Nachspiel hinzugefügt worden sein. Weiter ist anzunehmen, daß die einfachen Klangmuster lediglich den Hintergrund einer improvisierten, diminuierenden Ausführung darstellen.

Oft bedeutet die Bezeichnung „passacaglia" in den Quellen wohl auch nicht die folgende Kompos., sondern nur eine Vorschrift, jener eine nicht notierte passacaglia, wohl im Sinne einer präludierenden Intonation, voranzustellen.

In Spanien, dem eigentlichen Ursprungsland des Terminus pasacalle, findet man Musikbeispiele erst zwanzig Jahre nach Montesardo bei L. de Briceño, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (Paris 1626). Die pasacalles genannten Kompos. ähneln weitgehend den Akkordfolgen Montesardos und werden von Briceño mit dem Ausdruck „las Entradas de theatro" gleichgesetzt. Die Stücke seien notwendig, um jede Art von span. oder franz. „letrillas y Romançes graves" singen zu können. Damit charakterisiert auch Briceño den Begriff pasacalle als instr. Vorspiel oder Intonation:

Regla para saver todas las entradas de theatro como son pasacalles, los quales son nèçesarios para cantar toda suerte de letrillas y Romançes graves, Españoles o Françeses (f. 14);
Estos son los Pasacalles contenidos en la Guitarra con ellos se cantaran toda suerte de tonos Españoles y Françeses graves y agudos (f. 14').

Nachdem Briceño zwölf einfache Kadenzen als Pasacalle-Akkordgriffolgen in verschiedenen Tonarten aufgestellt hat, schreibt er bei den darauf folgenden textierten Tanzliedern zu Beginn jeweils vor, welche Pasacalle vorangestellt werden kann. Das Wort pasacalle gleicht auf dieser Bedeutungsstufe offensichtlich zunächst eher einer Funktionsbezeichnung (Vor-, Zwischen-, Nachspiel, Improvisation) als einem mus. Formbegriff. Während Montesardo und Briceño den Wortgebrauch noch in dieser Hinsicht erklären, was die damalige Neuheit des Titels belegt, setzen die späteren Quellen im kommentarlosen Gebrauch das Verständnis des Begriffes beim Leser voraus.

(3) Seit 1620 lassen sich in Italien die Wörter passacaglio, passacaglia und der Ausdruck passacagli passeggiati auch zur Bezeichnung von Kompositionsreihen und Variationen nachweisen. Die Derivate des Begriffs pasacalle können außer einem ritornellartigen Einzelstück auch eine Aneinanderreihung mehrerer meist viertaktiger Musikstücke bezeichnen, deren Zusammenhang auf rhythmisch-metrischer und harmonischer Ebene oder durch gleiche Kadenzschlüsse gegeben ist. Meist werden diese Kompos. mit dem Ausdruck „passacalli passeggiati" (von passeggiare, spazierengehen), in dem das „Gehen" doppelt angesprochen zu sein scheint, betitelt. Es scheint sehr unwahrscheinlich, daß die Namensgebung auf eine ursprüngliche Aufführungsweise des Musizierens im Gehen hinweist, für die es keine Belege gibt. Vielmehr wird im übertragenen Sinne die Bezeichnung als Spaziergang durch die verschiedenen Musikstücke der Kompositionsreihe verstanden werden können.

Der mus. Terminus passeggiati steht wahrschein-

lich auch in Beziehung zu dem Wort passaggio, das Verzierung, Diminution in der Musik bezeichnet. So spricht H. Schütz in der Vorrede seiner *Auferstehungs-Historie* (Dresden 1623) davon, daß der Organist „so lange der *falsobordon* in einen thon weret, er auff der Orgel, oder *Instrument*, mit der Hand immer zierliche und *appropiirte* leuffe oder *passaggi* darunter mache". Etwas weiter schreibt er, es möge „eine *Viola* unter den hauffen *passegiren*, wie im *falsobordon* gebräuchlich ist, und einen guten *effect* gibt". Beide Wortformen stehen in einem Titel von G. B. Bovicelli *Regola, Passaggi di Musica, Madrigali, e Motetti passeggiati* (1594).

Die frühesten Belege für den Gebrauch des Ausdrucks passacalli passegiati findet man in Italien bei G. A. Colonna, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola* (Mailand 1620), der mit dem Ausdruck *passacalli passegiati sopra 'l B* eine Reihung von sieben jeweils viertaktigen Akkordfolgen benennt. Der Zusatz „sopra 'l B" bezieht sich auf eine zuvor so bezeichnete Akkordfolge. Seine *passacalli passegiati diversi* zeigen auch ungeradzeitige Taktfolgen, eine *Aria de Passacallo* reiht Viertaktgruppen mit harmonisch ungewohnten Akkordfolgen aneinander. Ähnlich verwendet P. Foscarini (Pseudonym L'Academico Caliginoso) in seiner *Intavolatura di Chitarra Spagnola. Libro secondo* (Macerata 1629) den Titel *passacalli passeggiati sopra 'l G* zur Bezeichnung eines rhythmisch aufgelockerten Stückes (vgl. Hudson 1982, III, 25).

L. de Briceño verwendet in der Abh. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (Paris 1626) mit dem Ausdruck *Pasacalle o Fantasia* (f. 14) die Singularform zur Bezeichnung einer Zusammenstellung von fünf Akkordfolgen, von denen die ersten vier die gleiche rhythmisch-metrische Anlage haben, und F. Pico benutzt in seiner *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola* (1628) ebenfalls den Singular *passacaglio pera E* zur Betitelung einer ähnlichen Kadenzreihe.

IV. Im selben Jh. werden CIACCONA UND PASSACAGLIA ZUNEHMEND ALS SYNONYME verwendet, indem sie (und die von ihnen abhängigen Derivate) auf vergleichbare Musikformen bezogen werden.

(1) Seit 1615 werden VARIATIONSREIHEN ÜBER EINEM OSTINATEN BASS als ciaccona oder passacaglia bezeichnet. Das mehrmalige Repetieren von Akkordfolgen, wie sie bei G. Montesardo (1606) und L. de Briceño (1626) überliefert sind (siehe oben, III. (2)), wird in der Praxis schon früh das Bedürfnis nach Variation hervorgerufen haben.

In Italien wird im Bereich der ciaccona-Kompos. die typische Klangfolge I/V/VI/V mit formelhaften Baßgängen verbunden. Im Kompositionsverlauf können diese Baßformeln nun frei zusammengestellt, variiert oder ostinat wiederholt werden. Beliebt ist der absteigende Tetrachordgang, der sowohl bei Ciaccona- (in Dur) als auch bei Passacaglia-Kompos. (in Moll) verwendet wird. M. Schuler weist auf einen möglichen Zusammenhang mit dem bereits im 16. Jh. in Italien gebräuchlichen Kompositionsprinzip der Tanzformen Pass'e mezzo antico und moderno hin (1963, 125).

Die früheste Chacona genannte Variationsreihe steht in N. Valets Lautentabulatur *Secret des Muses* (Amsterdam [2]1618, Privileg 1615; vgl. das Faks. in MGG II, 1011). Hier folgen dem Thema, das in seiner Achttaktigkeit zweimal die typische Chaconastufenfolge I, V, VI, V zeigt, fünf diminuierende Variationen. Die in der Sekundärlit. oft als Beispiele für Ciaccona-Variationen genannten ital. Quellen von B. Sanseverino (1620), P. Millioni (1627), F. Pico (1628) und P. Foscarini (genannt Caliginoso) (1629) erscheinen dagegen eher als teilweise nur viertaktige „Grundformeln, über die improvisiert worden ist" (K. von Fischer 1958, 21).

In den Lautenkompos. des Franzosen D. Gaultier, *La Rhétorique des Dieux* (Mitte des 17. Jh.), findet man als Nr. 99 ein als *Ciacone* betiteltes Stück, das eine rondeauartige Form zeigt. In franz. Lexika werden seit dem Ende des 17. Jh. die Termini Chaconne und Passacaille regelmäßig mit den Begriffen „couplet" und „variation" in Verbindung gebracht:

J. Ozanam, *Dictionaire mathématique, ou idée générale des mathématiques* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: La PASSACAILLE est une Piece de Musique à trois tems, composée de *Couplets*, à peu prés comme la Chaconne (665); vgl. oben, I. (3).

Fischer verweist auf den in Frankreich allgemein verbreiteten Gebrauch vokaler Refrainformen mit eingeschobenen Couplets und vermutet, daß vielleicht auch schon die span. Chacona-Akkordfolgen als Refrainteile zu verstehen seien, zu denen die Couplets improvisiert wurden (loc. cit.).

Kompos. über ostinate Baßmodelle mit dem Titel ciaccona gibt es auch im Bereich der Monodie, so bei A. Falconieri, *Aria sopra la ciaccona* (1616), G. Frescobaldi, *Ceccona a due tenori* (1630), P. A. Giramo, *Varie partite sopra la ciaccona* (um 1650). Dagegen sind vokale Kompos. unter dem Titel passacaglia in Italien vergleichsweise selten.

Mit dem Wort passacaglia scheint erst seit 1627, vielleicht unter dem Einfluß der ciaccona-Variation, eine Variationenreihe über einem wirklich ostinaten Baßmodell im Unterschied zu den einfacheren Reihungsformen bezeichnet zu werden. Meist sind diese Kompos. noch mit dem Ausdruck „passacagli passeggiati" (vgl. oben, III. (3)) betitelt. Th. Walker (1968, 314) nennt als frühestes Beispiel die *passacagli passeggiati in contrapunto* in dem *Fior*

novello (Bologna 1627) von F. Costanzo (vgl. Hudson 1982, III, 26). Eine beliebte Baßformel ist wie bei der ciaccona der Gang durch das absteigende Tetrachord, so die „passacagli" in Moll bei M. Pesenti und bei G. F. Sances, *Usurpator tiranno* in *Cantade* (Venedig 1633). Der Lamento-Charakter dieser Baßformel wird auch durch den Titel von S. Mazzella, *passagagli flebili* (Rom 1689) verdeutlicht.

In Italien können seit den zwanziger Jahren des 17. Jh. die beiden Begriffe ciaccona und passacaglia mit dem Wort partite verbunden werden. A. Piccinini, *Intavolatura di liuto, e di chitarrone, libro primo* (Bologna 1623) veröffentlicht eine *Chiaccona in partite variate* (vgl. Hudson 1982, IV, 13). Eine Annäherung der Begriffe ciaccona und passacaglia im Variationsprinzip zeigen die Partiten von Frescobaldi, in denen auch zum ersten Mal die Formen nicht mehr für Gitarre, sondern für Cembalo komponiert werden. In seinem *Secondo Libro di Toccate, canzone, versi d'hinni, magnificat, correnti et altre partite di cimbalo et organo* (Rom 1627) stehen zunächst noch getrennt dreißig *Partite sopra passacagli* und fünfzehn *Partite sopra ciaccona*. In der 1637 erschienenen Ausgabe der *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo Libro I* sind dann in der *Cento partite sopra passacagli* nebeneinander Abschnitte notiert, die als *passacagli* (Plural) und *ciaccona* (Singular) überschrieben sind. Die Harmonisierung der passacagli erfolgt in Moll sehr frei vor dem Hintergrund des absteigenden Tetrachord-Baßmodells, die der ciaccona entspricht annähernd der traditionellen Dur-Stufenfolge I/V/VI/IV–V. Insgesamt werden die Formen variantenreich behandelt, der Baß ist bei beiden nicht streng beibehalten. Eine Bemerkung im Vorwort, man könne die „passachagli" auch einzeln aufführen, zeigt, daß Frescobaldi seine Variationsreihen noch nicht als untrennbaren Zyklus versteht und hier noch das Reihungsverfahren der oben erwähnten „passacagli passeggiati" nachwirkt:

Li passachagli si potranno separatamente sonare, conforme a chi più piacerà, con agiustare il tempo dell'una e l'altra parte cossi delle Ciaccone.

Bestätigt wird dieser Sachverhalt auch durch die Kompos. von A. Poglietti, *Passacaglia e*, die die ersten sechs Variationen der *Passacaglia in e* von Frescobaldi übernimmt und durch acht neue Sätze ergänzt.

(2) Seit der Mitte des 17. Jh. erscheinen die Begriffe chaconne und passacaille IN FRANKREICH ALS BEZEICHNUNG VON TÄNZEN IM RAHMEN DER OPER. Schon 1625 taucht im *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain* ein *Entrée des Chaconistes espangnoles* auf. Der span. Terminus wird in der franz. Form chaconne zur gebräuchlichen Benennung eines langsamen und feierlichen Tanzes im Ballet de Cour.

Dagegen begegnet der Terminus passacaille in Frankreich später als das Wort chaconne. Erst in den 1680er Jahren erreicht er eine entsprechende Verbreitung. Auch die Bücher für die fünfsaitige Gitarre zeigen erst seit R. de Visée (1682) eine Anzahl von Kompos. mit dem Titel Chaconne und Passacaille. Im Bereich der Oper und der Ballettkompos. findet man seit 1680 regelmäßig in den Werken von J.-B. Lully und M.-R. de La Lande (*Les symphonies pour les soupers*) mindestens ein passacaille oder chaconne genanntes Stück. Dem entsprechend werden auch später die Tanzbezeichnungen als fester Bestandteil speziell der franz. Oper erwähnt:

J. Ozanam, *Dictionaire mathématique, ou idée générale des mathématiques* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: L'OPERA est une Piece de Theatre, où la Musique regne depuis le commencement jusqu'à la fin: il commence par l'*Ouverture*, qui a ordinairement une Fugue dans la derniere de ses deux reprises. La reste est un tissu de *Recits*, de *Symphonies*, de *Choeurs*, de *Chaconnes*, de *Passacailles*, de *Preludes*, & de toute sorte d'Airs, tant pour les voix que pour la danse (664);

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Die hohe Tantz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen ihren gantz eignen Styl, nehmlich den *hyporchematischen*, der die Chaconnen, Passagaglien, Entreen und andre grosse Täntze liefert, welche sehr offt nicht nur gespielet und getantzet, sondern auch in gewisse Verse gebracht und mit vielen angenehmen Abwechselungen zugleich gesungen werden. In Erkenntniß dieser Schreib-Art thun einige ausgesuchte Frantzösische Sachen mehr Dienste, als alle Welsche: denn Frankreich ist und bleibet doch die rechte Tantz-Schule und dessen so dazu gehöret (86).

V. Seit dem 18. Jh. geraten die URSPRÜNGLICHEN ABGRENZUNGSKRITERIEN von Chaconne und Passacaglia ZUNEHMEND IN VERGESSENHEIT. Ein Indiz dafür sind die lexikalischen Definitionen der Termini. In der Regel stehen die ausführlicheren Texte in den Art. über Chaconne. Die Art. über Passacaglia verweisen meist auf jene und fügen nur einige besondere Unterscheidungsmerkmale hinzu. Viele Lexika beziehen sich dabei auf die Art. des BrossardD (Paris [1703] ²1705). Dessen Art. zum noch ital. geschriebenen Stichwort *Ciacona* geht offensichtlich von der Variations-Ciacona aus (vgl. oben, IV. (1)), die durch viertaktige Abschnitte, Dreiertakt, „Couplets" oder „Variations" über beibehaltenem Baß gekennzeichnet sei. Entgegen dem ursprünglichen Dur-Charakter der ciacona verbindet S. de Brossard den Terminus auch mit Kompos. im „*Mode Mineur*":

CIACONA. veut dire *CHACONE*. C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple de noires, & qui se repette autant de fois que la *Chacone* a de *Couplets* ou de *variations*, c'est à dire, de chants différens composez sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pieces du *Mode majeur* au *Mode mineur*, & l'on tolere bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seroient pas regulierement permises dans une composition plus libre (13).

Im Art. *Passacaglio* verweist Brossard auf seine Defintion des Begriffs Chaconne. Als einzige Unterschiede vermerkt er, daß der Charakter der Passacaille im Tempo mehr „grave", der Gesang weniger „vifve" sei und das Stück meist in Moll stehe:

PASSACAGLIO. veut dire, PASSACAILLE. C'est proprement une *Chacone*. Voyez, CIACONA. Toute la différence est que le *mouvement* en est ordinairement plus *grave* que celuy de la *Chacone*, le Chant *plus tendre*, & les expressions *moins vifves*, c'est pour cela que les *Passacailles* sont presque toûjours travaillées sur des *Modes mineurs*, c'est à dire, dont la *Médiante* n'est éloignée de la *Finalle* que d'une 3[e] mineure (72).

In den folgenden Quellen werden als wesentliche Unterscheidungsmerkmale zwischen Chaconne und Passacaille meist nur Tongeschlecht, Tempo und Charakter genannt. Überwiegend wird, ausgehend wohl vom BrossardD, die Passacaille als langsamer und im Gesang zärtlicher (tendre) als die Chaconne beschrieben:

M. L'Affillard, *Principes trés faciles pour bien apprendre la musique* (Paris [1691] [5]1705): Quand cette Mesure se chante gravement comme par exemple à la Sarabande & à la Passacaille, on la bat lentement à tro(i)s Tems égaux, de maniere que l'on fait une Noire a chaque Tems; à la Chaconne on la bat de méme, mais plus legerement (86);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Chaconne*: Sorte de Piéce de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré (78);
Art. *passacaglia*: Espèce de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires (366);
J. le Rond d'Alembert, *Elemens de musique théorique et pratique* (Paris 1752): La *Passacaille* ne differe de la chaconne qu'en ce qu'elle est plus lente, plus tendre, & qu'elle commence d'ordinaire en frappant (169).

Das GrassineauD (London 1740) begnügt sich schließlich mit dem Hinweis, der Begriff Passacaglio bedeute eigentlich nicht mehr als eine chacone:

CIACONA, a *Chacoon* or Tune composed to a ground base. See CHACONE (29);
CHACONE, or *Chaconde*, a kind of dance in the air of a Saraband, derived from the *Moors*. The bass always consists of four notes, which proceed in conjoint degrees, whereon they make divers concords and copulets with the same burdon (22);
PASSACAGLIO, is properly no more than a *chacone*... The only difference between them is, that the movement of this is somewhat graver, the tune softer, and the expression less lively: they are for the most part in the less modes of flat keys; wherein the third from its final is flat (175).

Eine Undeutlichkeit in der Verwendung der Termini zeigt sich auch in der Praxis bei gelegentlichen Doppelbezeichnungen von Kompositionen. Von L. Couperin sind *Chaconnes ou Passacailles* bekannt (GA der Klavierwerke, hg. von Brunold, Paris 1936), und Fr. Couperin nennt zwei seiner Kompos. *Passacailles ou Chaconnes* bzw. *Chaconnes ou Passacailles* (vgl. in der GA Bd. IX, 49 u. Bd. X, 129). Der Lully-Schüler G. Muffat bezeichnet 1682 in *Armonico Tributo, 5. Sonate* (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich LXXXIX) eine Kompos. als *Passacaglio*, die er 1702 noch einmal in verkürzter Fassung für Laute mit dem Titel *Ciacona* herausgibt (ibid. IX, 2, *Concerto grosso* Nr. 12). In der letzteren Fassung ist auffallend, daß die Kompos. nun im 3/4- (statt im 3/2-) Takt notiert ist und die Abschnitte nicht mehr durch Doppelstriche getrennt sind (vgl. K. von Fischer 1958, 30). Chr. W. Gluck betitelt ebenfalls eine Kompos. in der Oper *Paride et Elena* (1770) als *Ciaccona* und in *Iphigénie en Aulide* (1774) als *Passacaille*.

(1) In Deutschland geben die Musiktheoretiker UNTERSCHIEDLICHE UNTERSCHEIDUNGSMERKMALE der Begriffe Chaconne und Passacaglia an. Kriterien sind meist Taktart, Periodenbildung, Tongeschlecht, Tempo und Ostinatotechnik. Nachdem J. G. Walther 1708 die Passacaglia den „Ciacconen" zunächst gleichsetzt, übernimmt er im Lexikon 1732 den Art. *Passacaglia* des BrossardD, womit er die franz. Auffassung, die Passacaglia sei langsamer als die Chaconne, tradiert:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Passagaglia*, ist ein auf *Ciacconen*-Art *tractirtes* Stück (ed. P. Benary, 51);
WaltherL (Lpz. 1732): *Ciacona* [ital.] *Chaconne* [gall.] ist eigentlich ein Tantz, und eine Instrumental-*piéce*, deren Baß-Subjectum oder *thema* gemeiniglich aus vier Tacten in 3/4 bestehet, und, so lange als die darüber gesetzte *Variationes* oder *Couplets* währen, immer *obligat*, das ist unverändert bleibet, (Es kan aber auch das *Baß-Subjectum* selbst *diminuiret* und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden...) Hernach findet man auch dann und wann in *Vocal*-Sachen dergleichen *Compositions*-Art angebracht, welche, wenn sie nicht allzulange währet, immerzu noch Liebhaber findet; wenn aber gantze und lange Stücke auf solchen Fuß gesetzt werden, ists verdrüßlich anzuhören, weil die Sänger, wegen ihres *ambitus*, nicht so viele Veränderungen, als die Instrumentisten machen können. In solcher Art Stücken gehet man offt aus dem *Modo majori* in den *Modum minorem*, & *vice versa*, und lässet, wegen der *Obligation*, vieles mit einfliessen, welches sonst in einer freyen *Composition regulariter* nicht zugelassen ist (164 a f.);
Passacaglio oder *Passagaglio* [ital.] *Passacaille* [gall.] ist eigentlich eine *Chaconne*. Der gantze Unterscheid beste-

het darinn, daß sie *ordinairement* langsamer als die *Chaconne* gehet, die Melodie matthertziger (zärtlicher), und die *Expression* nicht so lebhafft ist; und eben deswegen werden die Passecaillen [sic] fast allezeit in den *Modis minoribus*, das ist in solchen Tonen gesetzt, die eine weiche Tertz haben (464 b f.).

Dagegen behaupten andere dtsch. Theoretiker gerade umgekehrt, die Chaconne sei gravitätischer und langsamer als die Passacaglia:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): ... so ist z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stöltzer, als bey einer Passacaille (208);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Eine *Chaconne* wird gleichfalls prächtig gespielet. Ein Pulsschlag nimmt dabey zweene Viertheile ein.
Eine *Passecaille* ist der vorigen gleich; wird aber fast ein wenig geschwinder gespielet (270).

Mattheson ergänzt diese Unterscheidungen mit dem Hinweis darauf, die Passecaille werde „nimmer zum Singen gebraucht ..., sondern allein zum Tantzen":

op. cit.: Die grösseste unter den Tantz-Melodien ist wol ... Die *Ciacona, Chaconne*, mit ihrem Bruder, oder ihrer Schwester, dem *Passagaglio*, oder *Passecaille* ...
Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passecaille in vier Dingen, darüber man eben so leicht nicht hinwischen kan. Diese vier Merckmahle sind folgende: Daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton-Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entstehet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß-Thema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung, und aus Müdigkeit, bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen sich die Passecaille an kein eigentliches Subjekt bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das blosse, doch um etwas beschleunigte, *Mouvement*. Welchen Umständen nach man billig der Passecaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Ursache hat (233).

Die dtsch. Theoretiker verbinden die Technik des strengen Baßostinatos meist mit der Chaconne. Entsprechend nennt Niedt seine, durch stetige Wiederholung eines Baßabschnitts gewonnene Kompositionsform Chaconne und nicht Passacaglia, bei welcher das Thema im Baß freier behandelt werden kann. Diese Forderungen finden in der Praxis ihre Entsprechungen meist bei ital. Komponisten. Wiederholt wird auf die Gefahr der Langeweile bei solcher Ostinatotechnik hingewiesen, und bei Sulzer heißt es, daß solch ein Kompositionsverfahren „nicht mehr so oft geschieht":

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Aller Unterschied / der zwischen einer *Ciacona* und *Passacaglio* oder *Passecaille* ist / bestehet darinn / daß diese mit grösserer Freiheit vom vorgesetzten *Themate* im *Basse* weichen darff / als jene / daneben eine *gravitaetischere* und *delicatere* Sing-Art / unmaßgeblich auch die Eigenschafft hat / daß man sie gern aus dem *moll*, hingegen die *Chaconnen* mehrentheils aus dem so genanten *modo duro*, wo die *Tertia major* regieret / setzet (185);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung Anderer Theil / Von d. Variation d. Gb. / Samt einer Anweisung / Wie man aus einem schlechten Gb. allerley Sachen / als Praeludia, Ciaconen, Allemanden, &c. erfinden könne* (Hbg ²1721): Wolte man in der *Ciacona* auch ein *Trio* mit anbringen / so könte der Baß dazu genommen werden / welcher im 3. Capitel dieses Theils zum variiren gebraucht worden ...
Hernach fiele es wieder in die *Ciacona* ein / welche man so lange tractiren kan / als man will / und dabey das *Trio* allemahl / nach der achten oder zehnten *Reprise*, wiederholen mag; denn solche Abwechselung fället überaus gut ins Gehör. Nach geendigter *Chaconne* aber könte das gantze Praeludium, mit den ersten vier Tacten unsers obigen *Thematis*, durch ein langsames *Final* geschlossen werden (118);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I (Lpz. ²1792): *Ciaconne* auch *Chaconne*. (Musik.) Ein zum Tanz gemachtes Tonstük in Dreyvierteltakt. Seine Bewegung ist mäßig und der Takt sehr deutlich ausgedrükt. Die Ciaconne besteht aus einer ziemlich langen Folge einer, mit Abwechslungen wiederholten Melodie von vier oder acht Takten, wobey eigentlich der Baß darinn obligat seyn, das ist, nach einer gewissen Anzahl Takte denselben Gesang wiederholen soll; wiewol dieses nicht mehr so oft geschieht. Schon der Name zeiget an, daß dieses Tonstük italienischen Ursprungs ist. Es schikt sich zu gemeinen, aus vielen Strophen bestehenden Liedern, die in Frankreich Couplets genennt werden (475 a f.);
op. cit., Bd. III (²1793): *Passacaille*. (Musik; Tanz.) Ein Tonstük zum Tanzen, zu ernsthaft angenehmen, und sogenannten halben Charakteren. Der Takt ist 3/4, und das Stük fängt mit dem dritten Viertel an. Es besteht aus einem Satz von acht Takten, die Bewegung ist sehr mäßig. Das Stük wird nach Art der Chaconne so gemacht, daß über dieselben Grundharmonien die Melodie vielfältig verändert wird; es verträgt Noten von jeder Geltung. Man findet auch solche, die mit dem Niederschlag anfangen; und in Händels Suiten ist eine von vier Takten in geradem Takt. In Frankreich sind die Passacaillen in den Opern Armide und Isse sehr berühmt (652 b).

(2) Im 19. und 20. Jh. herrscht weiterhin UNSICHERHEIT BEI DER BEGRIFFSBESTIMMUNG der Termini. Nachdem mit dem Ende des 18. Jh. in der Praxis die Kompos. der beiden Tanzformen ungebräuchlich geworden sind, werden erst im 20. Jh. aufgrund der historistischen und konstruktiven Tendenzen wieder vermehrt Ostinatokompos. geschrieben, die dann meist als Passacaglia bezeichnet werden.

Im 19. Jh. sagt H. Chr. Koch im *Mus. Lexikon* (Ffm. 1802), die Chaconne sei ein „anjetzt veralteter und ursprünglich aus Italien abstammender Tanz, woselbst er ehemals, so wie in Spanien sehr beliebt war" (Art. *Chaconne*, 312). Der eigentliche

Unterschied zwischen Chaconne und Passacaille bestehe darin, „daß die letztere in einer etwas langsamern Bewegung vorgetragen werden, und die Melodie mehr Annehmlichkeit haben muß, als die erste“ (Art. *Passacaille*, 1139).

G. Schilling stürzt sich unter dem Stichwort *Ciaconne* in der *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835, 242) auf Kochs Art. *Chaconne* und ergänzt den Art. *Passacaille* (Bd. V, Stuttgart 1837) mit der Bemerkung, in Deutschland sei „die Passacaille gar nicht gebräuchlich, außer daß man die Musik hie und da wohl findet“ (387). Zudem kommt er auf das Problem der unterschiedlichen Tempo-Zuordnungen bei den verschiedenen Theoretikern zu sprechen:

Der noch wesentlichste Unterschied zwischen einer Chaconne und Passacaille ist, daß diese in einem noch etwas langsameren Tempo gespielt wird, und ihre Melodie nothwendig noch mehr Annehmlichkeit haben muß als jene; indeß wollen Einige sogar auch einen noch schnelleren Vortrag der Passacaille als der Chaconne, also gerade das Gegentheil. Diese Meinung ist jedoch die der Minorität unter den Musiklehrern (ibid.).

Die Unklarheit in der Frage, ob ein strengeres Baß-Ostinato Bestandteil des Begriffs Chaconne oder Passacaglia sei (vgl. oben, V. (1)), besteht auch noch im 20. Jh. So bemängelt A. Schweitzer die Betitelung von J. S. Bachs Orgel-Passacaglia (BWV 582), weil nach seiner Auffassung der freiere Baß eher einer Chaconne zukomme:

J. S. Bach ([Lpz. 1908] Ausg. Wiesbaden 1967): Passacaglia, auf französisch Passecaille, bezeichnet eigentlich einen alten spanischen Tanz. In der musikalischen Literatur verstand man darunter ein Stück, das sich auf einem immer wiederkehrenden Baßthema aufbaute; bei der Ciacona, französisch Chaconne, die ebenso perlschnurartig gearbeitet ist, war es gestattet, das Thema in jeder Stimme zu bringen. Bachs Komposition, weil das Thema mehrmals in den Oberstimmen erscheint, ist also keine reine Passacaglia, sondern trägt Passacaglia- und Chaconnecharakter zugleich (243 f.).

K. von Fischer widmet demselben Problem eine Untersuchung der überlieferten Kompos. und kommt zu einer Unterscheidung zwischen franz. und ital. Begriffsinhalten:

Chaconne u. Passacaglia (RBM XII, 1958): Überblicken wir die hier besprochenen spanischen und italienischen Werke, so lässt sich zusammenfassend feststellen, dass sich die instrumentale *Ciaccona* nach Frescobaldi, in Anlehnung an die vokalen Ostinatoformen, wesentlich strenger an den Themenbass hält als der *Passacaglio* (26); Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in Frankreich sowohl Chaconne, wie auch Passacaille (diese wohl etwas später) eine enge Verbindung mit dem Rondeau und mit der dreiteiligen, Tonart-kontrastierenden Form eingegangen sind. Die Verdrängung des streng ostinat durchgeführten Basses in der *Chaconne en Rondeau* ist daraus erklärlich, dass der Gesamtform-Zusammenhalt durch die Refrains genügend sicher gestellt war. Wichtig aber ist die Feststellung, dass das variierende Prinzip über ostinatem Bass sich, im Gegensatz zu Italien, mehr mit der Passacaille als mit der Chaconne verbunden zu haben scheint (29).

Dagegen tendiert die Musikforschung zunächst noch dahin, die Begriffe Chaconne und Passacaglia als synonym zu betrachten. Die gemeinsamen Begriffsinhalte werden in den Vordergrund gestellt und die ohnehin unklar tradierten Unterscheidungsmerkmale zunehmend vergessen. In den frühen Arbeiten von L. Propper, *Der Basso ostinato als technisches u. formbildendes Prinzip* (Diss. Bln 1926), R. Litterscheid, *Zur Gesch. d. Basso ostinato* (Marburg 1928), L. Walther, *Die Ostinato-Technik in d. Chaconne- u. Arienformen d. 17. u. 18. Jh.* (Würzburg 1940), aber auch noch im HarvardD (Cambridge, Mass. 1944) werden die Formen zusammenfassend behandelt:

Chaconne and passacaglia. Two closely related forms of Baroque music, each in the charakter of continuous variation... in moderately slow triple meter. An additional feature is a slow harmonic rhythm, changing generally with the measure. The terms are interesting not only on account of the many futile attempts that have been made to explain their derivation and original meaning, but also on account of the attempts, equally numerous and futile, to make a clear distinction between them. As is shown subsequently, Baroque composers used the terms indiscriminately. This does not necessarily mean that they could not be put to better use in modern terminology. Unfortunately, modern writers have been entirely unsuccessful in this matter, and the music histories as well as reference books are full of contradictory and frequently arbitrary statements as to the distinction between a chaconne and a passacaglia (126 b f.).

Mit der grundlegenden Arbeit von A. Machabey (1946) wendet sich schließlich die Musikwissenschaft verstärkt der Untersuchung der vorliegenden Quellentexte und Kompos. zu. Die Stichwörter der Lexikon-Art. zeigen entgegen der ursprünglich span. Herkunft der Begriffe meist als Schreibweisen franz. Chaconne und ital. Passacaglia. Die Klärung der Begriffsinhalte führt oft zu einer Unterscheidung von Frühgeschichte der Tanzformen, Variationsformen im 17. und 18. Jh. sowie der nationalen Besonderheiten. Dabei werden nun wieder verschiedene Merkmale von Chaconne und Passacaglia festgestellt. Meist wird die Auffassung vertreten, die ital. Chaconne zeige gegenüber der Passacaglia eine strengere Baßbehandlung, wogegen in Frankreich die Verhältnisse umgekehrt seien. Aufgrund der Unsicherheiten, die die Frühgeschichte der Termini und ihre Zuordnung zu bestimmten Kompositionsmerkmalen im 17. und 18. Jh. betreffen, zieht Hudson den Schluß, daß das Verständnis von passacaglia und chaconne wesentlich erleichtert werden könne, wenn man die Termini nur auf die von den Komponisten so betitelten Werke anwende:

Brockhaus RiemannL, Bd. I (Wiesbaden u. Mainz 1978), Art. *Chaconne*: Im Gegensatz zur freieren Baßbehandlung der Passacaglia wird etwa seit Frescobaldi der strenger durchgeführte Ostinato zum Charakteristikum der italienischen Chaconne... Im Gegensatz zu Italien zeigt hier [sc. in Frankreich] die Passacaille ein strengeres Festhalten am Ostinato, wogegen die Chaconne im Baßthema eine weitgehend freie Behandlung aufweist und ihr neben der Durtonalität ein rascheres Tempo zukommt (229 a f.);
R. Hudson, Art. *Chaconne*, New GroveD IV (London 1980): ... all the formulae in the passacaglia-chaconne ostinato are, however, essentially melodic and are part of a general concern in the Baroque period with the detailed organization of single lines.
Understanding of the passacaglia and chaconne can therefore be greatly facilitated by using those terms only for pieces so designated by their composers (102 b).

Lit.: E. Cotarelo y Mori, Coleccion de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII, Bd. I, Madrid 1911; A. Machabey, Les origines de la Chaconne et de la Passacaille, Rev. de Musicol. XXVIII, 1946; H. Spohr, Studien zur ital. Tanzkompos. um 1600, Diss. Freiburg i. Br. 1956; K. von Fischer, Chaconne u. Passacaglia. Ein Versuch, RBM XII, 1958; L. Stein, The passacaglia in the twentieth cent., ML XL, 1959; W. Osthoff, Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis, Tutzing 1960; M. Schuler, Zur Frühgesch. d. Passacaglia, Mf XVI, 1963; Th. Walker, Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History, JAMS XXI, 1968; M. Querol, La Chacona en la época de Cervantes, AM XXV, 1970; R. Hudson, Further Remarks on the Passacaglia and Ciaccona, JAMS XXIII, 1970; ders., The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia, ibid. XXIV, 1971; ders., Art. Chaconne u. Passacaglia, New GroveD IV u. XIX, London 1980; ders., The folia, the saraband, the passacaglia, and the chaconne: the historcal evolution of four forms that originated in music for the five-course spanish guitar, Bde III u. IV, Stuttgart 1982.

Michael von Troschke, Hamburg 1992

Chroma

griech. τὸ χρῶμα, Haut, Oberfläche, Farbe, seit dem 7. Jh. vor Chr. gleichbedeutend mit den primären Formen χρῶς, χρόα, χροιά und ionisch χροιή als Verbalnomen zu dem ungebräuchlichen Verb χρόο; davon adjektivisch χρωματικόν, das Chroma betreffend;
lat. c(h)roma, c(h)romatice, c(h)romaticum, auch übersetzt als lat. color, colorabilis; ital. cromatico; franz. chromatique; engl. chromatic; dtsch. chromatisch.

Der mus. Terminus χρῶμα ist eine Metapher, die auf der umgangssprachlichen Bedeutung des Wortes χρῶμα und dessen anthropomorphen, mythisch-kosmologischen und optischen Konnotationen beruht. χρῶμα und seine älteren Parallelformen χρόα, χροία und χρώς bedeuten allgemein Farbe, womit zunächst die Hautfarbe im Sinne der Oberfläche von Körpern, aber auch das Fleisch des Körpers oder der Körper selbst gemeint sein kann. Da das Wechseln der Hautfarbe durch Krankheit oder Emotionen wie Angst und Zorn hervorgerufen werden kann, gilt es als Symptom für einen schwachen, wankelmütigen und unmännlich-weibischen Charakter. Diese ethische Wertung bildet den Vergleichspunkt der Metapher χρῶμα für das antike Klanggeschlecht, die sich später zum mus. Terminus χρῶμα verfestigt.
Die Entstehung dieses Klanggeschlechts ist aus der Synthese der anhemitonischen dorischen Lyrastimmung und der hemitonischen phrygischen Aulosskala zu erklären und wird von antiken Autoren (Pseudo-Plutarchos, Athenaios u. a.) im 7. Jh. vor Chr. angesetzt; doch ist aus diesem Zeitraum kein Zeugnis überliefert.
Der wohl früheste manifeste Beleg für die mus. Verwendung des Begriffes χρῶμα findet sich in der sogenannten Hibeh-Rede (um 390 vor Chr.), wo er ein sowohl zum Diatonon als auch zum Enharmonion in ethischem Gegensatz stehendes Klanggeschlecht (Melodiegattung) bezeichnet. Daneben setzt sich als ausschließlich mus. Terminus τὸ χρωματικὸν γένος, später auch die Substantivierung des Adjektivs τὸ χρωματικόν in der Bedeutung ‚das Chroma betreffend' durch, was den weiteren Gebrauch von χρῶμα jedoch nicht ausschließt.
Terminologisch zu unterscheiden sind die χρόαι (Färbungen, Schattierungen), die Aristoxenos zur Bezeichnung verschiedener Tetrachordteilungen des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts einführt.
Der Wandel des allgemeinen Farbbegriffes von der Spätantike bis zum Mittelalter führt zu einer allmählichen Aushöhlung und schließlich zur sachlichen Umdeutung von der ursprünglich ethischen zu einer optischen Begründung der Farbmetapher im Sinne ‚umgefärbter Töne', womit zugleich ein verändertes Verständnis des chromatischen Klanggeschlechts angezeigt ist. Der Analogieschluß von den Halbtönen des antiken Chromas auf die chromatischen Töne des diatonischen Klanggeschlechts (Chromatik im modernen Sinn) wurde dadurch später zwar ermöglicht, ist jedoch sachlich unzutreffend und terminologisch unzureichend. Der lat. Ausdruck color (in mehreren Bedeutungen) nimmt als Übersetzung des griech. Begriffes χρῶμα nur partiell auf die antike Farbmetapher Bezug und stellt daher einen eigenständigen und im Kontext der Rhetorik gesondert zu behandelnden Terminus dar.

I. Als mus. Terminus ist χρῶμα seit dem Beginn des 4. Jh. vor Chr. manifest bezeugt und bezeichnet eine jedoch schon im 7. Jh. vor Chr. aufgekommene MELODIEGATTUNG neben Diatonon und Enharmonion, der trotz ihrer großen Beliebtheit in der mus. Praxis von den meisten Theoretikern ein weichlich-weinerliches Ethos nachgesagt wird. Vom Verbalnomen τὸ χρῶμα wird im 4. Jh. vor Chr. die adjektivische und später substantivierte Form τὸ χρωματικόν (γένος) abgeleitet.
(1) Aus der Hibeh-Rede ist zu schließen, daß dieses Ethos von χρῶμα ursprünglich durch seine ethnische Herkunft bedingt war, woraus sich auch die Bestimmung als KLANGGESCHLECHT erklärt.
(2) Unter systematischem Aspekt wird das χρῶμα von den Vertretern der pythagoreischen Schule nachweislich seit der ersten Hälfte des 4. Jh. vor Chr. als SPEZIFISCHE TETRACHORDGLIEDERUNG nach Zahlenproportionen mathematisch genau berechnet und more geometrico als Saitenteilung am Monochord dargestellt.
(3) Im Unterschied dazu verwendet Aristoxenos (zweite Hälfte des 4. Jh. vor Chr.) ein absolutes, auf dem Viertelton als kleinster mus.-melodischer Einheit basierendes Maßsystem, auf dessen Grundlage er VERSCHIEDENE STIMMUNGEN NACH DER ENGE ODER WEITE DER INTERVALLE unterscheidet, die er χρόαι, Färbungen oder Schattierungen, nennt.
(4) Die bis zur Zeit Platons zurückreichende Kritik am Ethos des χρωματικὸν γένος führt in den folgenden Jahrhunderten zu dessen allmählicher Verdrängung durch die Diatonik als mus. Norm. Bereits im 2. Jh. nach Chr. spielt das χρῶμα in der mus. Praxis nur noch eine untergeordnete Rolle, um daraufhin aufgrund seines weichlichen Ethos als DEM USUS CHRISTIANITATIS WIDERSPRECHEND verworfen zu werden.

II. Seit dem 2. Jh. nach Chr. läßt sich ein aitiologisch-etymologisches Interesse an den Benennungen der Klanggeschlechter nachweisen. Da das chromatische

Klanggeschlecht in der mus. Praxis an Bedeutung verloren hatte, unternehmen spätantike Autoren den Versuch, den mus. Terminus χρῶμα Gemäss der Wortbedeutung der Farbmetapher zu erklären. Der gewandelte Farbbegriff führt zur Umdeutung des ursprünglich ethisch verstandenen Terminus χρῶμα in eine ästhetisch begründete Kategorie. Schon hier deutet sich der Übergang von der ursprünglichen Melodiegattung Chroma zu einer der modernen Chromatik vergleichbaren Auffassung an.

(1) In Anlehnung an die antike Farbenlehre, die Farbe als Mittleres zwischen Schwarz und Weiß versteht, wird das antike χρῶμα neben einigen weniger bedeutenden Erklärungsversuchen nun (a) nach einer Begriffsableitung bei Aristeides Quintilianus als mittleres Klanggeschlecht zwischen Enharmonik und Diatonik erklärt und (b) in Analogie zur Farbänderung von Oberflächen nach einer Deutung des A. M. T. S. Boethius als Umfärbung bestimmter Tonstufen interpretiert.

(2) In lat. Trakt. wird χρῶμα zwar mit color übersetzt, aber eine Latinisierung des Terminus findet nicht statt. Infolge der Übers. erfährt das Bedeutungsspektrum der Farbmetapher eine Einengung auf ihre optischen Konnotationen.

(3) Diese Reduktion hat eine ästhetische Umwertung des mus. Phänomens selbst zur Folge. χρῶμα wird nun positiv als akzidentielle Umfärbung des Diatonischen verstanden, wodurch sich Korrelationen zu den Termini color und musica ficta ergeben und sich bereits der Verstehenshorizont des späteren Terminus Chromatik abzeichnet.

(4) Bereits im 4. Jh. vor Chr. steht das Attribut χρωματικόν unter der Vorherrschaft der heptatonischen Diatonik für die Spezifik eines Intervalls. Dieses partikulare Verständnis von χρῶμα führt seit dem 9. Jh. zur Verwendung des Begriffswortes als mus. Terminus für die Alteration einer diatonischen Tonstufe um das ‚chromatische' Intervall des Halbtones (im Sinne der Umfärbung) und für die ‚weiche' Moll-Terz (im Sinne des Klanggeschlechts). Damit endet die Terminusgeschichte des χρωματικὸν γένος und geht mittelbar in den neuen terminologischen Zusammenhängen der Alteration, der Klanggeschlechter Dur und Moll sowie der modernen Chromatik auf.

III. Eine Sonderbedeutung ist die Verwendung von chroma bzw. croma seit dem ausgehenden 15. Jh. als Bezeichnung kleiner Notenwerte wie Semiminima bzw. Fusa aufgrund von deren schwarzer Färbung im Unterschied zu den ‚weißen' Notenzeichen größerer Werte von der Minima aufwärts, wobei die kleinen Werte offenbar in Analogie zu den kleinen Intervallen des chromatischen Pyknons stehen. Da die schwarzen Noten als imperfekt gelten, stehen sie überdies in Analogie zu den colores der Mensuralnotation. Die Vorstellung der ‚gefärbten' Noten hat schließlich zahlreiche irrtümliche Begriffsableitungen und Erklärungen von χρῶμα zur Folge.

I. Herkunft und Intention des mus. Terminus χρῶμα sind nicht überliefert. Seit dem 4. Jh. vor Chr. bezeichnet die Farbmetapher das weichlich-weinerliche Ethos einer wohl schon im 7. Jh. vor Chr. aufgekommenen Melodiegattung, die vermutlich infolge musikkultureller Veränderungen als Synthese bzw. Vermischung der ursprünglich anhemitonischen Lyrastimmung und der hemitonischen phrygischen Aulosskala entstanden ist. Trotz ihrer großen Beliebheit in der mus. Praxis wurde diese Melodiegattung von konservativen Theoretikern seit dem 4. Jh. vor Chr. aufgrund ihres Ethos bekämpft. Seit dem 4. Jh. vor Chr. ist der Ausdruck χρῶμα als mus. Terminus auch manifest bezeugt und dient der systematischen Unterscheidung der betreffenden Melodiegattung vom Diatonon und Enharmonion. Dabei bildet sich neben dem Verbalnomen τὸ χρῶμα allmählich die adjektivische und später substantivierte Form τὸ χρωματικόν (γένος) zur Bezeichnung der ‚das Chroma betreffenden' Melodiegattung heraus, was die weitere Verwendung des ursprünglicheren Terminus χρῶμα nicht ausschließt.

So bezeichnet Aristoxenos in seinen Schriften mit χρωματικόν (chromatisch) das Tonsystem (σύστημα χρωματικόν), das Melos (μέλος χρωματικόν), das Intervall der Diesis (δίεσις χρωματική) und allgemein die Intervalle (διαστήματα χρωματικά), die Lichanos genannte Saite (λιχανὸς χρωματικὴ χόρδη) und die Parhypate (παρυπάτη χρωματική), die Tonhöhe (ἡ βαρυτάτη χρωματική), allgemein auch die Tetrachordteilung (διαίρεσις χρωματική) und das Pyknon (χρωματικὸν πυκνόν). In Zusammenhang mit dem letzteren erscheint das attributive χρωματικόν auch als Bezeichnung des melodischen Charakters (εἶδος bzw. ἦθος):

Aristoxenos, *Elementa harmonica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II: λέγω δὲ πυκνοῦ μὲν εἶδος τιθεῖσα ἕως ἂν τὰ δύο διαστήματα τοῦ ἑνὸς ἐλάττω τόπον κατέχῃ – ἐμφαίνεται γὰρ ἐν πᾶσι τοῖς πυκνοῖς πυκνοῦ τινος φωνὴ καίπερ ἀνίσων αὐτῶν ὄντων – χρώματος δ' εἶδος ἕως ἂν τὸ χρωματικὸν ἦθος ἐμφαίνηται (ed. da Rios, Rom 1954, 60, 11–15).

Alle diese Formen von χρωματικόν kehren bei Aristoxenos' Nachfolgern wieder, wobei auch einige neue Fügungen hinzutreten. Die Wendung τὰ ἐναρμόνια καὶ χρωματικὰ καὶ διατονικὰ γένη begegnet erst relativ spät im 1. Jh. vor Chr. bei Philo Judaios (*De posteritate Caini* XXI; ed. Wendland, in: *Opera* II, Bln 1897, 23, 4–5), χρωματικὸν γένος als manifeste Wortkomposition sogar erst im 2. Jh. bei Nikomachos (*Enchiridion* VII; ed. JanS, 249, 4–5), Pseudo-Plutarchos (*De musica* XX sowie

XXXIII; ed. Ziegler, *Moralia* VI, 3, Lpz. 1966, 16, 11 u. 20–21 sowie 28, 20–21), Jamblichos (*De vita Pythagorica* XXVI; ed. Klein, Stuttgart 1975, 69, 8), Theon von Smyrna (*Expos. rerum mathematicarum*; ed. Hiller, Lpz. 1878, 55, 5 u. 92, 27), Aristeides Quintilianus (*De musica* II, 19; ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 92, 19) und nachfolgenden Autoren. Den Ausdruck χρωματικὰ μέλη verwendet Philo Judaios (*De somniis* I; ed. Wendland, loc. cit. III, Bln 1898, 249, 19–20), während Clemens von Alexandria die Wendung χρωματικὰς ἁρμονίας prägt (*Paidagogos* II, 4; ed. Marrou/Mondésert, Paris 1965, 96; zit. unten, I. (4)). Im Grunde können alle das Genos bestimmenden Parameter wie Tetrachord, Pyknon, Intervalle, einzelne Töne, aber auch das gesamte Tonsystem, die Melodie und die Musik mit ihrem spezifischen Ethos durch die Attribute ἐναρμόνιον, χρωματικόν und διάτονον unterschieden werden. Das Attribut χρωματικόν ist eine Bestimmung des Genos, des Ethos, des Tetrachords usw. Es erfährt jedoch auch seinerseits durch diese Objekte eine Definition. Sein semantisches Feld impliziert diese folglich auch da, wo sie nicht ausdrücklich genannt werden. Der Zeitpunkt der grammatikalischen Loslösung von χρωματικόν von seinen Konnotationen ist aufgrund der Quellenlage problematisch. So ergibt eine textkritische Analyse des bei Ptolemaios überlieferten Archytas-Fragmentes im Vergleich mit einer Parallelstelle bei Aristoxenos, daß der Terminus τὸ χρωματικόν wohl kaum authentisch sein dürfte, sondern vielmehr den Stand der Terminologie zur Zeit des Ptolemaios wiedergibt:

Aristoxenos, *op. cit.* II: Τρία γένη τῶν μελῳδουμένων ἐστίν· διάτονον, χρῶμα, ἁρμονία. αἱ μὲν οὖν διαφοραὶ τούτων ὕστερον ῥηθήσονται· τοῦτο δ' αὐτὸ ἐκκείσθω, ὅτι πᾶν μέλος ἔσται ἤτοι διάτονον ἢ χρωματικὸν ἢ ἐναρμόνιον ἢ μικτὸν ἐκ τούτων ἢ κοινὸν τούτων (55, 8–11);

Kl. Ptolemaios, *Harmonica* (2. Jh.) I, 13: τρία μὲν τοίνυν οὗτος [sc. Archytas] ὑφίσταται γένη, τό τε ἐναρμόνιον καὶ τὸ χρωματικὸν καὶ τὸ διατονικόν· ἑκάστου δὲ αὐτῶν ποιεῖται τὴν διαίρεσιν οὕτως (ed. Düring, Göteborg 1930, 30, 17–19).

Erstmalig läßt sich die substantivierte Form τὸ χρωματικόν im 1. Jh. vor Chr. bei Philo Judaios nachweisen (*Legum allegoriarum* III; ed. Cohn, in: *Opera* I, Bln 1896, 140, 7), jedoch scheint sie zu dieser Zeit noch nicht selbstverständlich gewesen zu sein. Verschiedene Übergangsformen zwischen der eindeutig adjektivischen Fügung und der völligen Verselbständigung des Begriffs χρωματικόν demonstrieren anschaulich, daß sich die Herausbildung von τὸ χρωματικόν als Terminus ganz allmählich vollzog. So etwa bei Nikomachos, der in der Regel das Bezugsnomen voranstellt, zuweilen aber auch die grammatikalische Bindung auflöst. Schließlich verselbständigt sich das ursprüngliche Attribut bei ihm so weit, daß nur noch vom ‚Chromatischen' die Rede ist:

op. cit. XII: ἐν μὲν οὖν χρωματικῷ ὁ τρίτος ἠλλάγη φθόγγος πρὸς τὸ διάτονον ... (JanS, 263, 3).

Spätestens im 3. Jh. nach Chr. scheint τὸ χρωματικόν als eigenständiger Terminus gebräuchlich gewesen zu sein, was jedoch weiterhin adjektivische Konstruktionen oder die parallele Verwendung beider Konstruktionen nicht ausschließt. Auch das Nomen χρῶμα wird durch τὸ χρωματικόν nicht verdrängt, sondern bleibt weiterhin in Gebrauch und konnotiert neben der mus. Bedeutung auch noch das Feld seiner allgemeinen und insbesondere optischen Bedeutungen, während χρωματικόν ausschließlich dem mus. Gebrauch vorbehalten ist und somit als mus. Fachwort im eigentlichen Sinn aufgefaßt werden kann. Dieser Terminus erscheint immer als Neutrum, weil er von der semantischen Beziehung zu Nomina neutra wie μέλος, τετράχορδον, εἶδος, ἦθος sowie natürlich γένος herrührt und diese Bedeutungen gewissermaßen verinnerlicht hat. Demgegenüber bleibt die feminine Form χρωματική an adjektivische Funktionen gebunden und kommt als eigenständiges Nomen nicht vor. Weder adjektivisch noch substantiviert erscheint – anders als im Lat. (vgl. unten, II. (1)) – in den griech. Texten die maskuline Form χρωματικός, offenbar deshalb, weil es im Umkreis der zur Tetrachordgliederung gehörigen Begriffe keine Maskulina gibt. Das griech. μέλος χρωματικόν bezeichnet von daher kein gefärbtes oder umgefärbtes Melos, sondern ein Melos im chromatischen Klanggeschlecht, da sich χρωματικόν nur auf die mus. und nicht die optische Bedeutung des Begriffs χρῶμα bezieht. Ein weiterer Hinweis auf die ausschließlich mus. Funktion von χρωματικόν ist auch die Tatsache, daß dieser Ausdruck als Lehnwort zunächst ins Lat. und von dort in andere europäische Sprachen übernommen wurde, während χρῶμα aufgrund seines größeren und weiterhin vorwiegend optische Bedeutungen beinhaltenden semantischen Feldes eine sinngemäße Übersetzung durch lat. color erfuhr (vgl. unten, II. (2)). Die Tendenz zur Verselbständigung von τὸ χρωματικόν, in der sich bereits ein terminologischer Gebrauch im Sinne von Chromatik abzeichnet, wird insbesondere dadurch verstärkt, daß der Begriff nun seinerseits eine attributive Bestimmung erfährt (Analoges gilt für die anderen Genera), und zwar durch die unten, in I. (3), behandelten χρόαι des Aristoxenos: χρωματικόν kann μαλακόν, ἡμιόλιον, τονιαῖον oder auch σύντονον sein (vgl. beispielsweise Porphyrios' Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios; ed. Düring, Göteborg 1932, 136, 15 u. 19; 137, 20; 141, 27 u. 33; 142, 9 u. 11; 143, 25 sowie 157, 28). Wiederum steht bei Aristoxenos, *op. cit.*, auf den diese Differenzierungen zurückgehen, an den entsprechenden Stellen nicht τὸ χρωματικόν, sondern χρῶμα.

Terminologisch und sachlich sind drei wesentliche Auffassungen von χρῶμα zu unterscheiden.

(1) Die Metapher der Farbe dient im mus. Kontext als τὸ χρῶμα und τὸ χρωματικόν (γένος), sowie ferner χρωματική (χορδή) und ἡ χρόα, zur Bezeichnung für ein spezifisches KLANGGESCHLECHT. Aus dem ersten manifesten Beleg des Terminus χρῶμα, dem anon. Papyrus Hibeh (um 390 vor Chr.; aufgezeichnet zw. 280 u. 240 vor Chr.), kann gefolgert werden, daß die Farbmetapher ursprünglich durch ethnisch-ethische Implikationen der betreffenden Melodiegattung bedingt war, woraus sich auch die Bestimmung als Klanggeschlecht erklärt.
Zu allen Zeiten war man sich über das ‚weiche' Ethos des chromatischen Klanggeschlechts einig, weshalb der mus. Terminus χρῶμα die Attribute des weiblichen, wechselhaften, unmännlichen und daher ‚ungriechischen' Charakters konnotiert. Klanggeschlecht, γένος, ist zunächst eine bestimmte Melodiegattung und erst unter systematischem Aspekt eine diastematische Einteilung des Tetrachords (vgl. unten, I. (2)–(3)). Der Papyrus Hibeh erwähnt diesen systematischen Aspekt jedoch noch nicht. Wenn der anon. Autor davon spricht, daß die Vertreter der Ethoslehre behaupten, daß von den Melodien die einen mäßig, andere verständig, andere gerecht, andere tapfer, andere furchtsam machen, ohne zu bedenken, daß weder die Chromatik Furchtsamkeit, noch die Harmonia Mannesmut bei denen, die sich ihrer bedienen, zu erzeugen imstande sei, so ist damit das Ethos der drei Klanggeschlechter διάτονον, χρῶμα und ἁρμονία angesprochen, dessen Wirkung er jedoch bestreitet:

Fragment XIII: λέγουσι δὲ ὡς τῶν μελῶν τὰ μὲν ἐγκρατεῖς, τὰ δὲ φρονίμους, τὰ δὲ δικαίους, τὰ δὲ ἀνδρείους, τὰ δὲ δειλοὺς ποεῖ, κακῶς εἰδότες ὅτι οὔτε χρῶμα δειλοὺς οὔτε ἁρμονία ἂν ἀνδρείους ποιήσειεν τοὺς αὐτῆι χρωμένους (ed. Grenfell/Hunt, *The Hibeh Papyri* I, London 1906, 47, 13–17).

Der Ausdruck χρῶμα dient hier zur Bezeichnung eines der drei antiken Klanggeschlechter, wobei aus der Argumentation negativ zu schließen ist, daß ihm ein zur ἁρμονία entgegengesetztes Ethos zugeschrieben wurde.

*

Exkurs 1: Im mus. Bereich haben ein μέλος, ein γένος oder ein τόνος ein bestimmtes ἦθος, wenn eine eindeutige Zuordnung zwischen den mus. Parametern und einem bestimmten, immer gleichen Gebrauchszusammenhang besteht. Die wohl aussagekräftigste zeitgenössische Darstellung des Ethosbegriffs findet sich in Platons *Nomoi* III, 700b1 ff.: In alter Zeit seien die Formen der musischen Kunst streng nach ihren Funktionen eingeteilt und auch benannt gewesen: Hymnen, Klagelieder, Paiane, Dithyramben und bestimmte Melodien hießen geradezu νόμοι. Sie alle hätten ihre bestimmte Ordnung gehabt und es sei nicht gestattet gewesen, die eine Weise anstelle einer anderen zu gebrauchen. – So etwas wie den ‚schwankenden' Charakter einer Melodie oder eines Klanggeschlechts konnte es nach dieser alten Ethoslehre also eigentlich gar nicht geben, denn jedes Ethos entstammte einem bestimmten Gebrauchszusammenhang und war diesem folglich auch angemessen. Offenbar hängt die Auflösung dieses Ge-brauchszusammenhangs mit den großen, im 7. Jh. vor Chr. aufkommenden mus. Agonen zusammen, einer Zeit, in der bedeutsamerweise auch das χρῶμα genannte mus. Phänomen entsteht. Der Agon brachte es mit sich, daß μέλη der verschiedensten Art nebeneinander erklangen und somit deren Ethos allmählich untergraben wurde. Der Erfolg beim Agon beruhte nicht mehr auf dem kulturellen Umfeld der angestammten Funktion einer Gattung, sondern auf μεταβολή und ποικιλία, also auf Besonderheiten der μουσικὴ τεχνή und der diastematischen Struktur der μέλη, d. h. nicht ethischen, sondern ästhetischen Qualitäten. Der Versuch, das Ethos aufgrund der Struktur mus. Parameter wie der Enge oder Weite der Intervalle eines Tetrachordes zu bestimmen, wie dies spätestens seit Aristoxenos versucht wurde, mußte notwendig scheitern, was zu der zitierten Kritik an der Ethoslehre selbst führte.

*

Da die auf Damon im 5. Jh. vor Chr. zurückgehende Ethoslehre zur Entstehungszeit der Hibeh-Rede bereits im Schwinden begriffen war, muß das mit χρῶμα bezeichnete Phänomen selbst jedoch sehr viel älter sein. Angaben über dessen Alter macht insbesondere Pseudo-Plutarchos. Mit dem Autor der Hibeh-Rede stimmt er darin überein, daß das chromatische Tongeschlecht und der dazugehörige Rhythmus bis jetzt in der Tragödie nicht verwendet würden. Es sei jedoch in der um viele Menschenalter älteren Kitharistik von Anfang an gebraucht worden. So hätten sich auch Aischylos und Phrynichos des Chromas enthalten, obwohl sie es doch kannten. Zweifellos sei das Chroma älter als die Enharmonik:

De musica (zw. 45 u. 120) XX: Οἷόν τι καὶ ἐπὶ τῶν τῆς τραγῳδίας ποιητῶν. τῷ γὰρ χρωματικῷ γένει καὶ τῷ ῥυθμῷ τραγῳδία μὲν οὐδέπω καὶ τήμερον κέχρηται, κιθαρ(ῳδί)α δέ, πολλαῖς γενεαῖς πρεσβυτέρα τρα-γῳδίας οὖσα, ἐξ ἀρχῆς ἐχρήσατο. Τὸ δὲ χρῶμα ὅτι πρεσβύτερόν ἐστι τῆς ἁρμονίας, σαφές (ed. Ziegler, *Moralia* VI, 3, Lpz. 1966, 16, 10–15).

Die Erfindung der älteren bzw. nicht vierteltönigen Enharmonik geht nach Pseudo-Plutarchos auf den Auleten Olympos (um 700 vor Chr.) zurück. Zuvor seien alle Melodien entweder diatonisch oder chromatisch gewesen:

XI: Ὄλυμπος δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὑρετὴς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν (9, 17–20).

Die genannte Erfindung könnte demzufolge als Terminus ante quem für das mit χρῶμα benannte mus. Phänomen angenommen werden, dessen Erfindung wiederum Lysandros aus Sikyon zugeschrieben wird, der zuerst die ursprüngliche Knappheit des schlichten Kitharaspiels aufgegeben sowie „Chromata" und „schöne Färbungen" gespielt haben soll:

Athenaios, *Deipnosophistae* (um 200) XIV: καὶ περιελὼν τὴν συντομίαν τὴν ὑπάρχουσαν ἐν τοῖς ψιλοῖς κιθαρισταῖς χρώματά τε εὔχροα... (ed. Kaibel, Bd. III, Lpz. 1890, 408, 13–14).

Offenbar unterscheidet Athenaios hier zwischen dem Klanggeschlecht (χρώματα) und einer „verschönernden" bzw. verzierenden Spieltechnik (εὔχροα) im Gegensatz zu der von Pseudo-Plutarchos beschworenen schlichten Einfachheit der alten dorischen Melodien. Plutarchos berichtet in den *Quaestiones convivales* ([1./2. Jh.] III; ed. Hubert, *Moralia* IV, Lpz. 1971, 81, 5–14), Eraton habe die παραχρώσεις (wörtlich Umfärbungen) der μέλη verabscheut und deshalb Agathon getadelt, als dieser das χρωματικόν in die Tragödie *Die Myser* einführte. Da der Kontext dieses Berichtes von dem bunten Blumen- und Farbenschmuck in Eratons Symposion erzählt, dürfte παραχρώσεις treffend mit Verzierungen oder Ausschmückungen zu übersetzen sein. Noch zur Zeit Plutarchos' scheint das Wissen um die praktische Einheit des Chromas und der schönen Färbungen (χρώματά τε εὔχροα) folglich vorhanden gewesen zu sein. Der χρῶμα genannte Sachverhalt tritt in der Musikpraxis der Kitharoden und Kitharisten als virtuose Verzierungskunst in Erscheinung, die bereits im 5. Jh. vor Chr. zu einer derartigen Blüte gelangt zu sein scheint, daß konservative Kräfte zum Einschreiten bewegt wurden. Die semantischen Konnotationen des Terminus χρῶμα erhellen aus dem berühmten Fall des Timotheus von Milet (450–360 vor Chr.), der von einem spartanischen Gericht verurteilt worden sein soll, weil er die Saitenzahl der Kithara von 7 oder 8 auf 11 (oder 12) erhöht hatte. Ihm wurde vorgeworfen, die Ohren der Jugend verdorben zu haben, indem er durch die Vieltönigkeit, Hohlheit und Mannigfaltigkeit seines Stils die Einfachheit und Schlichtheit der alten Melodien veränderte, das χρῶμα an die Stelle des Enharmonions setzte und durch die Unangemessenheit des Ethos die alten Mythen ins Ungebührliche zog. So überliefert A. M. T. S. Boethius:

De inst. mus. (um 500) I, 1: ...λυμαίνεται τὰς ἀκοὰς τῶν νέων καὶ διὰ τῆς πολυχορδίας καὶ τῆς κενότητος τοῦ μέλους ἀγενῆ καὶ ποικίλην ἀντὶ ἁπλῆς καὶ τεταγμένης ἀμφιέννυται τὴν μοῦσαν ἐπὶ χρώματος συνιστάμενος τὴν τοῦ μέλους διασκευὴν ἀντὶ τῆς ἐναρμονίου πρὸς τὴν ἀντίστροφον ἀμειβήν... (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 182, 10–16).

Bedeutsam scheint die Formulierung, daß Timotheus das Enharmonische ins Chromatische versetzt habe: „πρὸς τὴν ἀντίστροφον ἀμειβήν", d. h. „zu gegenseitiger Abwechslung". Offenbar handelt es sich hier also um die Vermischung zweier ‚Stilarten' des Musizierens. Und die Anklage benennt auch die „technischen Neuerungen", mit denen Timotheus die Abweichung von der einfachen Enharmonik (d. h. also von der älteren Enharmonik, wenn nicht gar von einer ursprünglichen anhemitonischen Harmonia) bewerkstelligen konnte: die Erhöhung der Saitenzahl von 7 auf 11. Wenn das Gericht daher das Herausschneiden der überzähligen Saiten verfügt haben soll, so wollte man ihn damit der Möglichkeiten der Metabole – und damit der χρῶμα genannten Technik – berauben. Offensichtlich bedingen πολυχορδία, ποικιλία, μεταβολή und χρῶμα einander und führen notwendig zu einem schwerwiegenden Verstoß gegen das Ethos der althergebrachten Mythen und ihrer Melodien, ein Bedeutungskomplex, der auch im allgemeinen Sprachgebrauch dem Begriff χρῶμα assoziiert wird. Das χρῶμα genannte Phänomen hat folglich mit Vieltönigkeit (ποικιλία) und Veränderung (μεταβολή) durch kleine Intervalle zu tun. Ein Fragment aus den *Persern* des Timotheus nennt Orpheus als den ersten, der den Tönen Abwechslung (ποικιλόμουσον) auf der Lyra gegeben habe („πρῶτος ποικιλόμουσος Ὀρφεὺς ⟨χέλ⟩υν ἐτέκνωσεν υἱὸς Καλλιόπα⟨ς⟩ Πιερίαθεν"; *Fragmenta* XV; ed. Page, Oxford 1967, 221).

Platon wirft Orpheus einen weichlich-weibischen Charakter vor (*Symposion* 179 d–e) – das Ethos des Chromas. Auf die gleiche Technik des Kitharaspiels zielt offenbar auch ein Spottgedicht des Pherekrates (um 430 vor Chr.). Hier klagt die mißhandelte Musik über Melanippides (etwa 450–400 vor Chr.), der von ihren Unglücksbringern der erste gewesen sei, indem er sie mit zwölf Saiten geschwächt und weich gemacht habe („χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα", Pseudo-Plutarchos, *De musica* XXX; loc. cit. 25, 13). Timotheus habe die Musik „wie Rettich", also in kleinste Teilchen bzw. Intervalle zerhackt („ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην κάμπτων με κατεμέστωσε") und auch viele andere hätten später die Musik zerstückelt („τὴν μουσικὴν κατακεκερματικότων", ibid.; 26, 15–18).

Das Zerstückeln der Musik, d. h. die Kleinheit (μικρότης) der Intervalle steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Dichte (πυκνότης), die wiederum ein Merkmal des chromatischen Klanggeschlechts ist. Kleine Intervalle führen zur Dichte und Weichheit, größere zur Weite und Härte. Offenbar ist die Vermehrung der Saitenzahl, die sowohl Timotheus als auch Melanippides nachgesagt wird, ein spieltechnisches Anzeichen für die Verwendung kleiner Intervalle, wodurch die Musik weich geschlagen, in kleinste Teile zerhackt und zerstückelt wird. Das weichliche Ethos der kleinen Intervalle bestätigt Pseudo-Longinus auch für den Rhythmus: Nichts verkleinere das Erhabene so sehr wie ein weichlicher und eiliger Rhythmus, Pyrrhichien etwa, Trochaeen und Dichoreen, die schließlich aufs Tänzeln hinauslaufen. Ähnlich fehle es Wortfolgen, die zu gedrängt stehen und in kleine und kurze Silben zerhackt sind, an Größe (*De sublimitate* [1. Jh.] 41, 3; ed. Russell, Oxford 1968, 50, 19–21). Explizit gegen das Vermischen (ὑπομίξειν) der mus. Gattungen richtet sich auch eine Passage bei Plutarchos, die den schönen Agathon als denjenigen benennt, der zuerst das Chroma in die Tragödie eingeführt („ἐμβαλεῖν

καὶ ὑπομῖξαι", d. h. untergemischt) haben soll. Plutarchos, loc. cit., sagt ihm eine Vorliebe für übertriebene Verzierungen (παραχρώσεις) und Vielfalt der Farben (ποικίλων χρωμάτων) in der Musik nach. Den tendenziösen Charakter dieser Beschreibung verrät die ironische Anspielung auf die körperliche Schönheit des Agathon, der deswegen im Ruf des Weibischen stand (Aristophanes, *Thesmophoriazusae* [411 vor Chr.]; ed. Coulon/van Daele, Paris 1954, 23, 136; vgl. auch Platon, *Protagoras* 315d) – allesamt Konnotationen, die das Begriffsfeld des Terminus χρῶμα bestimmen.

χροῒ δῆλα, durch die Farbe wird der Charakter offenbar, besagte ein griech. Sprichwort. Vom feigen Charakter heißt es, daß er χρῶμα habe, weshalb Diogenes Laertios ausdrücklich darauf hinweist, daß diese Wendung nur in negativem Sinne zu gebrauchen sei (*Vitae philosophorum* I, 118; ed. Long, Oxford 1964, I, 54, 12). Platon kommt zu dem Ergebnis, daß die Körperwendungen oder Tonweisen (σχῆμα ἢ μέλος) des feigen unmännlichen Charakters nicht schön zu nennen seien. Schön sind nur die σχήματα des Tapferen. Folglich dürfe man auch in der Musik (μουσική) nicht von schönen Färbungen (εὔχρων) der Töne (μέλος) oder Tanzbewegungen (σχῆμα) sprechen, wie dies die Chorlehrer (χοροδιδάσκαλοι) in bildlicher Redeweise tun, sondern richtiger nur von gutem Rhythmus (εὔρυθμον) und guter Harmonie (εὐάρμοστον) (*Nomoi* II, 655a–b). Diese Passage ist deshalb so bedeutsam, weil Platon hier dem mus. Begriff des Chromas, den er explizit nie gebraucht, sehr nahe kommt. Den μέλη und σχήματα wird eindeutig die Eigenschaft der Farbe zugesprochen, auch wenn Platon diesen Ausdruck im positiven Sinne mißbilligt. Er hält an der Ethoslehre fest, unter deren Prämissen χρῶμα als Farbwechsel nur negativen Sinnes sein kann. Aber er bezeugt doch zugleich den offenbar allgemein üblichen Gebrauch der Farbmetapher bei den χοροδιδάσκαλοι seiner Zeit. Die mus. Verwendung des Farbbegriffs ist damit auch für Platon belegt, obgleich es sich trotz des ethischen Kontextes hier offenbar um einen rein ästhetischen Begriff von ‚Farbe' handelt, ganz im metaphorischen Sinne, in dem ‚Färbung' noch heute für den Charakter eines Musikstückes oft gebraucht wird. Daß Platon überdies auch den mus. Begriff der χρόαι – und zwar in positiver Bedeutung – schon gekannt haben muß, geht auch aus einer Passage hervor, in der er über die auf kleinste Intervalle und genaueste Stimmung versessenen Theoretiker mit ihren sogenannten Heranstimmungen (πυκνώματα) spottet (*Politeia* VII, 531a). Obwohl Platon die Klanggeschlechter davon abgesehen nirgends erwähnt, muß daher angenommen werden, daß die natürliche und angemessene Teilung der Tetrachorde für ihn die diatonische war, die er bekanntlich auch der Formung der Weltseele im *Timaios* zugrundelegt. Daraus wiederum kann gefolgert werden, daß er das Chroma aufgrund seines Ethos ablehnte. Ausdrücklich will er die Verbindung von Verkleinerung (πυκνότης) mit der Vergrößerung (μανότης) der Intervalle, also das Verfahren, das zum Chroma und überhaupt zur Unterscheidung der Klanggeschlechter führt, vom mus. Unterricht ausgeschlossen wissen (*Nomoi* VII, 812d).

Aus der konservativ-ethischen Sicht Platons mußte sich die virtuose Kunst seiner Zeitgenossen äußerst fragwürdig darstellen. Es sei in der Musik nämlich höchst schwierig, das Angemessene wahrzunehmen, weil die Dichter (und Tonsetzer) ohnehin viel schlechtere Künstler als die Musen seien. Denn diese würden sich wohl nie so weit vergreifen, daß sie Worte, welche sie Männern in den Mund legten (ῥήματα ἀνδρῶν), mit der Farbe und dem Melos der Frauen (χρῶμα καὶ μέλος γυναικῶν) begleiteten oder Tonweisen und Tänze für Freie mit Rhythmen von Sklaven oder Leuten mit sklavischem Sinne verbänden (*Nomoi* II, 669c). Platon wirft den Musikern also vor, gegen das Gesetz der Ethoslehre zu verstoßen, indem sie unangemessene Dinge miteinander vermischen. Äußerst merkwürdig erscheint dabei aber der Ausdruck χρῶμα γυναικῶν. Fr. Schleiermacher übersetzt diese Wendung mit „weiblichen Tanzbewegungen", offenbar in Analogie zum zweiten Teil der Aussage, wo von den σχήματα δούλων, den Tanzbewegungen oder Gebärden der Sklaven die Rede ist. Diese Übersetzung scheint durchaus zutreffend, zumal Platon auch an anderer Stelle μέλη und σχήματα miteinander in Beziehung setzt. Obwohl die Synonymität von χρῶμα und σχῆμα innerhalb der Fügung μέλος – χρῶμα καὶ σχήματα – ῥυθμός offenkundig zu sein scheint, so dürfte der Ausdruck χρῶμα γυναικῶν dennoch mit Bedacht gewählt und nicht einfach durch σχήματα austauschbar sein. Platon meint in diesem Zusammenhang nicht nur den konkreten Vorgang des Tanzes, sondern geht in seiner Argumentation von der Tätigkeit des Malers, des ζωγράφος, aus. Der Maler hat seine Aufgabe erfüllt, wenn er einen Menschen mit allen seinen Gliedern (μέρη), Farben (χρώματα) und Stellungen (σχήματα) originalgetreu nachgebildet hat. Diesen drei Elementen entsprechen nun im Mus. offenbar die μέλη (Glieder), χρώματα καὶ σχήματα der Musik. Platon sagt nicht, worin diese musikspezifischen χρώματα bestehen. Aber höchstwahrscheinlich meint er so etwas wie die mus. γένη, denn auch diese werden später als σχήματα bezeichnet. Der fragliche Ausdruck χρῶμα γυναικῶν steht also in einem äußerst komplexen Kontext: Zu den männlichen ῥήματα stellt er den geschlechtlichen Gegensatz dar. Die Parallelstellung zu den σχήματα der Sklaven läßt auf eine Bedeutung im Sinne von weiblichen Gebärden und Tanzbewegungen schließen. Wenn Platon einerseits von den σχήματα der Sklaven und von dem χρῶμα der Frauen spricht, so könnte man daraus folgern: die σχήματα der Frauen bedeuten eben das χρῶμα.

Diese Folgerung entspräche der dialektischen Beziehung zwischen den σχήματα καὶ χρώματα in diesem Kontext, aber sie wirft zugleich auch die Frage auf, was das Spezifikum dieser weiblichen σχήματα denn sei. Im Kontext dieser – soweit erkennbar – einmaligen Konstruktion behandelt Platon das Problem der angemessenen Nachahmung oder Darstellung (μίμησις) der natürlichen Dinge, insbesondere des Menschen und seiner Haltungen. Wie der Maler, so trage auch der Dichter gleichsam Farben (χρώματα) von jeglicher Kunst in Namen und Wörtern auf (ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν) (*Politeia* X, 601a). Nachahmung menschlichen Ausdrucks bedarf folglich der Farbe. In diesem metaphorischen Sinn verwenden Dichtung und Rhetorik den Begriff. χρώματα λέξεως oder ποιητικῆς χρώματα bedeuten die „Gesichtsfarben", den Charakter des Schreibstils (vgl. Liddell/ScottL IV, Oxford [9]1996, Art. *χρῶμα*). In der Gerichtsrede wird die parteiische ‚Färbung' eines objektiven Sachverhaltes durch einen Redner (zumeist im verharmlosenden Sinne) χρῶμα (lat. color) genannt (Lausberg [10]1990, § 73, 1). Allgemein steht χρῶμα auch für Ornament und Verzierung, ist also als eine ‚Abweichung von der Normallage', d. h. ‚Figur' (σχῆμα) im Sinne des ductus figuratus der Rhetorik zu verstehen (ibid. § 237–463).

Platon beschreibt auch die Mittel, deren sich der mus. Darsteller solcher Figuren bedient. Es sind die für das Chroma typischen Übergänge, Schattierungen und Nuancen, zu denen eine solche Ausdruckskunst fähig sein muß. Da die Musik nach Platons Auffassung eine Einheit von Melodie, Sprache und Gestik darstellt, so wird der besonnene Mann, der ja immer nur leidenschaftslos sachlich zu sprechen hat, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, die Freude und Leid, Zorn und Angst, Jubel und Klage usw. erfordern, allerdings gar nicht brauchen. Wenn er seinem Vortrag eine angemessene Gesangsweise (ἁρμονία) und einen angemessenen Rhythmus unterlegen will, so wird er fast immer nach derselben Weise und nach einer Tonart (ἁρμονία) zu reden haben, denn die Veränderungen (μεταβολή), deren er bedarf, sind ja gering (*Politeia* III, 397b). Metaphorisch gesprochen wird der dorische Mann also kein χρῶμα haben, während das χρῶμα der Frauen eben jene unmännlichen Ausdrucksmöglichkeiten meint. Ganz konsequent müssen folglich auch die als klagend bekannten Tonarten (θρηνώδεις ἁρμονίαι) und die zur Metabole fähigen Instrumente aus Platons Staat ausgeschlossen werden.

*

Exkurs 2: Zu diesen vielsaitigen und modulationsfähigen Instrumenten zählen Harfen (τριγώνα), Zimbeln (πηκτίδα) und alle Instrumente, die viele Saiten (πολυχορδία) aufweisen und für alle Harmonien (παναρμονία) eingerichtet sind. Als Inbegriff alles dessen nennt Platon merkwürdigerweise den Aulos, denn dieses Instrument sei das „vielsaitigste" (πολυχορδότατον) und alle anderen modulationsfähigen Instrumente (τὰ παναρμόνια) nur dessen Nachahmungen (αὐλοῦ μίμημα) (*Politeia* III, 399c–d).

Als erster zum Aulos auf der Kithara gespielt zu haben (τὴν ἔναυλον κιθάρισιν), wurde bedeutsamerweise auch Lysandros von Sikyon nachgesagt, der nach Athenaios das Chroma erfunden haben soll (*op. cit.* XIV; 408, 9). Wenn es von Lysandros dort anschließend heißt, er habe in der Kitharistik als erster Chromata und schöne Färbungen gespielt („ἐν τοῖς ψιλοῖς κιθαρισταῖς χρώματά τε εὔχροα πρῶτος ἐκιθάρισε"), so rücken die Nachahmung des Aulos bzw. das gemeinsame Musizieren von Aulos und Kithara zum Chroma in nächste Nähe. Und wenn sich Platon gegen den euphemistischen Ausdruck εὔχροα, „schöne Färbungen", bei den Chorlehrern verwahrt (*Nomoi* II, 655a–b), so hat er offenbar das gleiche Phänomen im Blick, dessen Einführung Lysandros zugeschrieben wird. Das antike Chroma gilt zwar allgemein als ein kitharistisches Phänomen (Pseudo-Plutarchos, *op. cit.* XX; 16, 10–15), jedoch dürfte es sich gerade dabei um die spezifisch kitharistische Übertragung auletischer Melodik auf das Saiteninstrument gehandelt haben. Der antike Aulos war nach übereinstimmender Auskunft der Quellen ein diatonisches Instrument phrygischer Herkunft. Instrumentenkundlichen Forschungen zufolge hatte er zwar keinen großen Tonumfang, war aber ein äußerst modulationsfähiges Instrument, das spieltechnisch gesehen vor allem über die naturgegebene Möglichkeit, Halbtöne und noch kleinere Intervalle zu erzeugen, verfügte und daher am ehesten geeignet war, die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme nachzuahmen, insbesondere aber die menschliche Klage. Platons Polemik richtet sich nicht gegen den phrygischen Aulos selbst, sondern dessen Nachahmung auf der Lyra, da diese Vermischung der Stile und harmonischen Systeme gegen die Ethoslehre verstößt. Wenn er im gleichen Kontext auch gegen das Musizieren ohne Gesang, also die Instrumentalmusik, für die der Aulos ja naturgemäß prädestiniert war, polemisiert, so ist damit zugleich der Zusammenhang des Chromas mit einer vermutlich virtuosen Instrumentaltechnik angezeigt. Das εὔχροα ἐκιθάρισε des Lysandros bezieht sich eindeutig auf die instrumentale Kitharistik. Dabei deuten μεταβολή, ποικιλία, πολυχορδία und πυκνότης (Kleinheit der Intervalle) als Konnotationen der Metapher χρῶμα sämtlich auf eine figurative Verzierungstechnik, die sich von neuzeitlichen Techniken der Figuration oder des Kolorierens nicht wesentlich unterschieden haben dürfte. Platon konstatiert weiterhin zwar einen starken Gegensatz zwischen dem Ethos der dorischen Tonart (ἁρμονία) der Lyra und der phrygischen Tonart des Aulos, läßt jedoch das Phrygische neben dem Dorischen durchaus gelten. Als die zu verwerfenden klagenden Tonarten (θρηνώδεις ἁρμονίαι) führt er hingegen sämtliche ‚vermischten' Systeme an, die mixolydische (μειξολυδιστί), die hochlydische (συντονολυδιστί) und ähnliche. Das gleiche Verdikt trifft die ‚weichlichen' Tonarten (μαλακαὶ ἁρμονίαι) und jene, die bei den Gastmählern (συμποτικαί) üblich sind: Ionisch (iastisch) und lydisch, die auch die „schlaffen" genannt werden (χαλαραὶ καλοῦνται) (*Politeia* III, 398c–399a). Die Attribute dieser Tonarten sind identisch mit denen, die auch das Ethos des Chromas bestimmen. Platon nennt somit die γένη zwar nicht ausdrücklich, beschreibt ihren Charakter jedoch sehr genau. Es sind insbesondere die ionische und die lydische, bzw. mixo-

lydische und syntonolydische Tonart, deren Charakterisierung am ehesten dem Chroma entspricht.

*

Während Platon mit der Bekämpfung von μεταβολή, ποικιλία, πολυχορδία und den von ihm noch nicht χρῶμα genannten mus. Phänomenen die Ethoslehre noch zu restituieren sucht, bricht der Autor der Hibeh-Rede bereits mit dieser Tradition. Er kritisiert den Ethosbegriff nicht als solchen, sondern die haltlos gewordenen, weil nur noch auf unzureichende mus. Parameter gegründeten Wirkungen, die dieses Ethos ausüben soll, aber zu seiner Zeit längst nicht mehr kann (vgl. den zu Beginn des Abschn. zit. Passus). Und für diese Ansicht liefert der Autor auch einen eindeutigen Beweis: „Denn wer sollte nicht wissen, daß die Ätolier und Doloper und alle Anwohner der Thermopylen sich diatonischer Musik bedienen [διατόνθωι μὲν τῆι μουσικῆι χρωμένους] und dennoch mutigere Leute sind, als die Tragöden, die durchaus gewöhnt sind, harmonische Melodien zu singen [ἁρμονίας ἄιδειν]?" (47, 18–21). Daraus zieht er den Schluß, daß weder die Chromatik Furchtsamkeit, noch die Harmonia Mut erzeuge: „ὥστε οὔ τε χρῶμα δει-λοὺς οὔτε ἁρμονία ἀνδρείους ποιεῖ" (47, 21–22).
An dieser Argumentation fällt auf, daß die Klanggeschlechter hier eindeutig Gattungen von Melodien und keine abstrakten Tetrachordteilungen bezeichnen. Deutlich geht daraus hervor, daß es die Klanggeschlechter im mus. Bewußtsein der Zeit bereits gab und – was noch wichtiger ist – auch ihre Benennung schon lange geläufig gewesen sein muß. Merkwürdig erscheint die Argumentationsstruktur dieses Fragments. Der Autor postuliert in einem ersten Schritt als die These der Ethoslehre den Gegensatz zwischen Tapferkeit und Furchtsamkeit und ordnet jener die Harmonia, dieser das Chroma zu. In einem zweiten Schritt, der Antithese, nimmt er für die Diatonik eine territoriale Bestimmung vor und stellt diesem diatonischen Gebiet darauf die ‚harmonischen' Tragöden gegenüber. Obwohl nun erstere diatonische Melodien gebrauchen, seien sie doch tapferer als die Tragöden, die die Harmonia pflegen. Es muß auffallen, daß in diesem Beweis offenbar ein logischer Fehler enthalten ist: Der Autor der Hibeh-Rede führt in seiner Antithese statt χρῶμα einen neuen Terminus ein, das Diatonon. Er folgert von den diatonisch spielenden Ätoliern und Dolopern, daß auch die χρῶμα genannte Skala nicht feige mache. Damit läuft die Argumentation geradezu auf eine ethische Gleichsetzung von Diatonik und Chroma hinaus. Da dies schlecht möglich scheint, muß es ein gemeinsames Drittes geben, das Diatonik und Chroma gegenüber der Harmonia vereint. Betrachtet man daraufhin die diastematische Struktur der drei Klanggeschlechter, so kommt dafür eigentlich nur das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des Halbtons als unzusammengesetztes Intervall in Frage. An dieser Stelle erweist sich nun der territoriale Hinweis der Hibeh-Rede auf die Ätolier und Doloper und alle Anwohner der Thermopylen, die sich diatonischer Musik bedienen, im Gegensatz zu den (dorischen) Tragöden, die in der ἁρμονία verweilen, als äußerst aufschlußreich. Eine genaue Analyse dieser Zusammenhänge führt zu dem Ergebnis, daß es im antiken Griechenland Gebiete mit hemitonischer (insbesondere Kleinasien) und solche mit anhemitonischer Stimmung (insbesondere das dorische Mutterland) gegeben haben muß. Die aus Kleinasien ins dorisch-anhemitonische Gebiet einwandernden Musiker brachten mit dem Aulos offenbar auch das diatonisch-hemitonische System mit, so daß es zu einer Koexistenz anhemitonischer und hemitonischer Skalen kam, deren wechselndes Ethos man mit der seit Homer geläufigen Farbmetapher (χρῶμα ἔχειν, wechselhafter, unmännlicher Charakter) benannte (zur Hypothese der Koexistenz hemitonischer und anhemitonischer Skalen im antiken und heutigen Griechenland vgl. Baud-Bovy, *Le dorien*..., 1978, besonders 161).

*

Exkurs 3: Aus der Analogie dieser musikpraktischen Zeugnisse mit der Charakterisierung der Klanggeschlechter und der dorischen, phrygischen und der lydischen Tonarten bei Platon kann gefolgert werden, daß die ursprünglichen drei Tonarten der Griechen, Dorisch, Phrygisch und Lydisch, mit den drei Klanggeschlechtern faktisch identisch gewesen sein müssen. Offenbar handelt es sich hierbei nicht um verschiedene mus. Sachverhalte, sondern nur um eine abweichende Terminologie. Dorisch, Lydisch und Phrygisch sind „musikalische Dialekte" (Baud-Bovy, *Échelles*..., 1978, 185), γένη im ursprünglichen ethischen Sinne, während Diatonik, Chroma und Enharmonik als ästhetisch-systematische Begriffe aufzufassen sind. Dabei ist das Dorische ursprünglich der anhemitonisch-pentatonischen Harmonia gleichzusetzen, das Phrygische dem Diatonon. Lydisch, Mixolydisch, Syntonolydisch usw. sind bei Platon hingegen ‚gemischte' Tonarten, deren wechselnden Charakter man später offenbar unter dem Namen χρῶμα zusammenfaßte. Noch zur Zeit Platons scheint jedoch der ältere, ‚genetische' Sprachgebrauch üblich gewesen zu sein, weshalb Platon zwar die ethischen Unterscheidungen, nicht aber die mus.-systematischen Namen der drei Klanggeschlechter verwendet. Wenn Platon aber den polemischen Ausdruck τὸ χρῶμα noch nicht gebraucht, obwohl er den ethischen Farbbegriff mit ganz analoger Tendenz durchaus kennt und verwendet, so ist daraus zu schließen, daß dieser Begriff auch im Mus. nicht lange vor Platon aufgekommen sein kann und sich gewiß erst nach Platon durchgesetzt haben wird. Vermutlich ist τὸ χρῶμα somit ein Begriff der dorischen Polemik gegen das wechselnde und vermischte Ethos der Melodien des ionischen Siedlungsgebietes an der kleinasiatischen Küste, in dem anhemitonische und hemitonische Skalen koexistierten.
Die Praxis der Klanggeschlechter ist folglich von ihrer späteren Systematisierung zu unterscheiden. Andererseits

aber sind diese Klanggeschlechter als ‚Gattungen' nur innerhalb eines theor. Maßsystems systematisch zu erfassen und terminologisch zu beschreiben. Mit der Durchsetzung der heptatonischen Diatonik als allgemeingültiges System, wozu die Beliebtheit des Aulosspieles sicher wesentlich beigetragen hat, wurden die γένη Dorisch, Lydisch und Phrygisch zu gleichartigen diatonischen Harmoniai und ihre Namen verloren den ursprünglich differenzierenden ethischen Wert. Um den Unterschied dieser diatonischen Harmoniai von den alten γένη Dorisch, Lydisch und Phrygisch zu bezeichnen, mußten diese nunmehr nach mus.-ethischen Parametern benannt werden. Dem entsprechen die Bezeichnungen ἁρμονία (ἐναρμονία), χρῶμα und διάτονον. Dieses terminologische Stadium scheint spätestens zur Zeit des Pythagoreers Archytas von Tarent erreicht gewesen zu sein, von dem die erste Tetrachordeinteilung nach Zahlenproportionen überliefert ist.

*

(2) Der mus. Sachverhalt, der mit dem Terminus τὸ χρῶμα bzw. τὸ χρωματικόν bezeichnet wird, ist gut bezeugt: χρῶμα ist die Benennung für eine SPEZIFISCHE TETRACHORDGLIEDERUNG unter den drei antiken Klanggeschlechtern (γένη), die von den Vertretern der pythagoreischen Schule unter systematischem Aspekt nach Zahlenproportionen mathematisch genau berechnet und more geometrico als Saitenteilung am Monochord dargestellt wird. Dabei steht χρῶμα immer in Relation zu den beiden anderen Klanggeschlechtern, dem Enharmonion und Diatonon, zwischen denen es eine Mittelstellung einnimmt. Die früheste bekannte Berechnung der Klanggeschlechter als Tetrachordgliederung stammt von dem Pythagoreer Archytas von Tarent aus der ersten Hälfte des 4. Jh. vor Chr., der nach dem Zeugnis des Kl. Ptolemaios die drei Klanggeschlechter ἐναρμόνιον, χρωματικόν und διατονικόν aufstellte, deren Unterschiede sich aus der Natur der emmelischen Intervalle ergeben (vgl. das Zitat oben, in Abschn. I.). Archytas berechnet die Klanggeschlechter nach pythagoreischer Weise, indem er die Größe der Intervalle relativisch durch die Teilung von Saitenlängen ermittelt und kommt so zu den folgenden Proportionen: Enharmonion = (5:4) x (36:35) x (28:27); Chroma = (32:27) x (243:224) x (28:27) und Diatonikon = (9:8) x (8:7) x (28:27) (*Harmonica* [2. Jh.] I, 13; ed. Düring, Göteborg 1930, 31).
Andere Theoretiker wie Eratosthenes (3. Jh. vor Chr.) und Didymos (zweite Hälfte 1. Jh. vor Chr.) folgen Archytas im Verfahren der Saitenteilung, kommen jedoch zu anderen Proportionen. Ptolemaios (*op. cit.* II, 2; 46 f.) sucht zwischen Archytas und Aristoxenos (vgl. unten, I. (3)), die er beide referiert, zu vermitteln. An Archytas kritisiert er, daß seine Berechnungen insbesondere beim chromatischen und enharmonischen Geschlecht in Widerspruch zu dem wirklichen Gehörseindruck stünden. Auch sei die Anzahl der Geschlechter bei Archytas zu klein, indem nicht nur das enharmonische, sondern auch das chromatische und diatonische nur je eine Form aufweisen. Aristoxenos hingegen habe die theor. Berechnungen vollständig vernachlässigt. Da er die Tongeschlechter nur nach den Abständen der Töne, nicht nach deren gegenseitigen Relationen bestimme, kümmere es ihn nicht, die emmelischen Intervalle beinahe immer zu halbieren, obgleich überteilige Intervalle nicht halbiert werden könnten. Es sei nicht richtig, die symphonen Intervalle mit Hilfe der emmelischen zu berechnen, vielmehr müßten umgekehrt diese mit Hilfe von jenen ermittelt werden, weil die symphonen leichter wahrnehmbar und wichtiger insbesondere für die Modulationen und Transpositionen seien. Indem Ptolemaios alle diese Fehler zu vermeiden sucht, kommt er selbst zu der folgenden Einteilung der Klanggeschlechter: Enharmonion = (5:4) x (24:23) x (46:45); Chroma malakon: (6:5) x (15:14) x (28:27); Chroma syntonon = (7:6) x (12: 11) x (22: 21); Diatonon malakón = (8:7) x (10:9) x (21:20); Diatonon toniaíon = (9:8) x (8:7) x (28:27); Diatonon syntonon = (10:9) x (9:8) x (16:15) (*op. cit.* I, 15; 35 u. 37).

(3) Im Unterschied zu dieser Berechnung der Intervalle nach Zahlenproportionen verwendet Aristoxenos ein absolutes, auf dem Viertelton als kleinster mus.-melodischer Einheit basierendes Maßsystem, mit dessen Hilfe er VERSCHIEDENE STIMMUNGEN NACH DER ENGE ODER WEITE DER INTERVALLE unterscheidet, die er χρόαι, Färbungen oder Schattierungen, nennt. Diese χρόαι werden durch die Erhöhungen (ἐπιτάσεις) und Erniedrigungen (ἀνέσεις) der beweglichen Töne (κινούμενοι) Parhypate und Lichanos verursacht. Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Lichanos (Zeigefinger) genannten Ton zu, der über den Wechsel des Klanggeschlechts entscheidet und dessen ‚Bewegungsspielraum' Aristoxenos als den Umfang eines Ganztones (τονιαῖος τόπος) bestimmt. Laut Aristoxenos habe noch keiner vor ihm den Punkt betrachtet, wo aus der Harmonia das Chroma zu werden beginnt (ἐξ ἁρμονίας χρῶμά τι γίγνεσθαι), und so habe man auch die Geschlechter gemäß ihrer jeweiligen Schattierung (χρόα) nicht wahrnehmen können (*Elementa harmonica* [zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.] II; ed. da Rios, Rom 1954, 44, 16 ff.). Nach der Lage der beiden beweglichen Töne (Parhypate und Lichanos) zerfallen die Klanggeschlechter daher in zwei Hauptkategorien: das γένος μαλακόν (genus mollius) und das γένος συντονώτερον (genus incitatius). Dem ersteren entspricht das Enharmonion, dem zweiten das Diatonon. Zwischen diesen beiden in der Mitte steht das χρωματικόν, in welchem die Eigenschaften des μαλακόν und des συντονώτερον vereint sind. So überliefert A. M. T. S. Boethius:

De inst. mus. (um 500) V, 16 *Quomodo Aristoxenos vel tonum dividat vel genera eiusque divisionis dispositio*: Cum igitur haec ita sint cumque generum divisio secundum eum sit duplex, unum quidem genus est mollius, aliud vero incitatius. Et mollius quidem est enarmonium, incitatius vero diatonicum. Inter haec vero consistit chromaticum incitatione mollitieque participans (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 365, 14–19).

Maßgeblich für diese Unterscheidung ist das Intervall zwischen Hypate und Lichanos bzw. das entsprechende Restintervall zwischen Lichanos und Mese. Ergeben die beiden unteren Intervalle, von der Hypate aus gerechnet also zur Parhypate und zum Lichanos, zusammen ein kleineres Intervall als das Restintervall, so wird das kleinere Intervall πυκνόν (das Dichte, Gedrängte) genannt. Ist das Restintervall hingegen kleiner als die beiden anderen zusammengenommen, so spricht man vom ἄπυκνόν. Der erste von Aristoxenos bestimmte Grenzfall, bei dem das Restintervall einen Ditonus beträgt, verfügt über ein Pyknon von der Größe eines Halbtons. Dieses wird durch die Parhypate nochmals in zwei enharmonische Diesen unterteilt, wodurch zugleich das kleinste melodische Intervall bei Aristoxenos als Viertelton bestimmt ist. Die auf diese Weise entstehende Struktur des Tetrachords zwischen Hypate und Mese entspricht dem Klanggeschlecht, das ἁρμονία, hier offensichtlich im Sinne der neueren Enharmonik, genannt wird. Unmittelbar ‚neben' diesem enharmonischen Lichanos-Ton beginnt bereits das chromatische Klanggeschlecht, und zwar dann, wenn der Lichanos-Ton um den sechsten Teil eines Ganztones erhöht wird. Dieser Lichanos-Ton ist somit der tiefste chromatische:

Aristoxenos, *op. cit.* I: ἡ μὲν οὖν βαρυτάτη χρωματικὴ λιχανὸς τῆς ἐναρμονίου βαρυτάτης ἕκτῳ μέρει τόνου ὀξυτέρα ἐστίν, ἐπειδήπερ ἡ χρωματικὴ δίεσις τῆς ἐναρμονίου διέσεως δωδεκατημορίῳ τόνου μείζων ἐστί. δεῖ γὰρ τὸ τοῦ αὐτοῦ τριτημόριον τοῦ τετάρτου μέρους δωδεκατημορίῳ ὑπερέχειν, αἱ δὲ δύο χρωματικαὶ τῶν δύο ἐναρμονίων δῆλον ὡς τῷ διπλασίῳ. τοῦτο δ' ἐστὶν ἑκτημόριον, ἔλαττον διάστημα τοῦ ἐλαχίστου τῶν μελῳδουμένων (32, 7–33, 3).

Bedeutsam erscheint, daß Aristoxenos die Entstehung des χρωματικὸν πυκνόν im Unterschied zu späteren Deutungen (vgl. unten II. (1)) nicht durch eine Herabstimmung der diatonischen Lichanos-Saite, sondern die Erhöhung der enharmonischen Lichanos erklärt. Somit leitet er das χρωματικὸν γένος nicht vom Diatonon, sondern dem Enharmonion (genauer: dem sogenannten älteren Enharmonion des Olympos; vgl. oben, I. (1), das Zitat von Pseudo-Plutarchos, *De musica* XI) ab, wie aus folgender Passage, die zugleich die große Beliebtheit des Chromas zur Zeit des Aristoxenos belegt, eindeutig hervorgeht: Aristoxenos klagt über die Unsitte „der meisten seiner Zeitgenossen", die Lichanos-Saite des enharmonischen Geschlechts höher zu spannen, was von ihrer Neigung zum Süßlichen (γλυκαίνειν) herkomme. Beweis dafür sei der Umstand, daß sie am häufigsten und längsten im Chroma verweilten, so oft sie aber einmal in die Enharmonik kämen, sie diese dem Chroma annäherten, weil ihr Charakter sie dahin ziehe:

Aristoxenos, *op. cit.* I: οἱ μὲν γὰρ τῇ νῦν κατεχούσῃ μελοποιΐᾳ συνήθεις μόνον ὄντες εἰκότως τὴν δίτονον λιχανὸν ἐξορίζουσι· συντονωτέραις γὰρ χρῶνται σχεδὸν οἱ πλεῖστοι τῶν νῦν. τούτου δ' αἴτιον τὸ βούλεσθαι γλυκαίνειν ἀεί· σημεῖον δ' ὅτι τούτου στοχάζουσι, μάλιστα μὲν γὰρ καὶ πλεῖστον χρόνον ἐν τῷ χρώματι διατρίβουσιν, ὅταν δ' ἀφίκωνταί ποτε εἰς τὴν ἁρμονὶαν, ἐγγὺς τοῦ χρώματος προσάγουσι συνεπισπωμένου τοῦ μέλους. περὶ τούτων μὲν οὖν ἐπὶ τοσοῦτον ἀρκείτω... (30, 1–9)

Indem Aristoxenos den Lichanos-Ton allmählich bis zum Restintervall des Ganztones erhöht, gewinnt er zwei weitere, ‚chromatische' χρόαι und gelangt schließlich an dem Punkt, wo das Pyknon zum Apyknon wird, zum diatonischen Klanggeschlecht, das wiederum zwei verschiedene Lichanoi aufweisen kann. Nach Aristoxenos gibt es folglich nur ein einziges enharmonisches Geschlecht (ἁρμονία), demgegenüber sich das χρῶμα in drei und die Diatonik in zwei sogenannte χρόαι (Farben oder Schattierungen) unterteilt. Das χρῶμα und die χρόαι beruhen folglich auf einem unterschiedlichen Benennungsprinzip und müssen daher klar unterschieden werden. χρῶμα ist der Name für ein bestimmtes Klanggeschlecht im Unterschied zum Diatonon und zum Enharmonion. Die χρόαι hingegen sind systematische Differenzierungen innerhalb des Chromas und des Diatonons. Die Berechnung der Klanggeschlechter und ihrer χρόαι nimmt Aristoxenos nicht wie die Pythagoreer durch den relativen Vergleich von Saitenlängen vor, sondern durch ein absolutes Maßsystem mit der Maßeinheit von einem Sechstel des Ganztones (enharmonische Diesis). Nach diesem Maßsystem berechnen sich die einzelnen Tetrachordteilungen des Aristoxenos wie folgt (vgl. Kl. Ptolemaios, *Harmonica* [2. Jh.] I, 12; ed. Düring, Göteborg 1930, 30): Das Tetrachord des Enharmonion besteht aus 2, $^1/_4$ und $^1/_4$ Ganztonabständen (G.) bzw. 48, 6 und 6 Maßeinheiten (M.); das des Chroma malakón aus $1^5/_6$, $^1/_3$ und $^1/_3$ G. bzw. 44, 8 und 8 M.; das des Chroma hemiólon aus $1^3/_4$, $^3/_8$ und $^3/_8$ G. bzw. 42, 9 und 9 M.; das des Chroma toniaíon aus $1^1/_2$, $^1/_2$ und $^1/_2$ G. bzw. 36, 12 und 12 M.; das des Diatonon malakón aus $1^1/_4$, $^3/_4$ und $^1/_2$ G. bzw. 30, 18 und 12 M. sowie das Tetrachord des Diatonon sýntonon aus 1, 1 und $^1/_2$ G. bzw. 24, 24 und 12 M.
Der Vorteil dieses aristoxenischen absoluten Maßsystems gegenüber den pythagoreischen Proportionen liegt in seiner größeren Anschaulichkeit und mus. Praktikabilität. Es erlaubt, mus. Intervalle in geometrischem Sinne als Distanzen zu behandeln; darüber hinaus kann sich die Vorstellung des Intervalls (→ *Diastema* I. (2)) und des ‚Tonraumes' überhaupt erst entfalten, wenn auch die elementaren

Intervalleinheiten der Musik definiert sind. Der Fortschritt dieses absoluten Maßsystems besteht vor allem darin, daß sich die Intervalle nun eindeutig benennen lassen. Die Grundlage für eine klare mus. Terminologie, die den verschiedenen Stimmungen gerecht wird, ist damit geschaffen. Indem Aristoxenos die χρόαι nur durch geringfügige Unterschiede bestimmt, löst er jedoch den Begriff des γένος tendenziell auf und ersetzt die „Klanggeschlechter" durch die nicht mehr wesentlich sondern nur graduell verschiedenen χρόαι der Tetrachordteilungen. Der Benennungsgrund bzw. der metaphorische Vergleichspunkt für die Bezeichnung χρόαι scheint klar: So wie es innerhalb eines Farbtones verschiedene Schattierungen gibt, so gibt es verschiedene Abstufungen innerhalb der Klanggeschlechter. Die Unterscheidung von mus. χρόαι scheint einer optischen Vorstellung verpflichtet, wie sie sich anschaulich in den kontinuierlich ineinander übergehenden Farben des Spektrums eines Regenbogens darstellt (vgl. auch in der Schalltheorie des Ptolemaios den Vergleich von sogenannten ‚kontinuierlichen' Schällen, wie sie etwa beim An- oder Abspannen von Saiten entstehen, mit den Farben des Regenbogens, *op. cit.* I, 4; 10, 6–8).

Obwohl die Theorie der Tetrachordteilungen von pythagoreischen Auffassungen beherrscht war, setzte sich die aristoxenische Terminologie bei den folgenden Autoren aufgrund ihrer größeren Praktikabilität allgemein durch. So wird in vielen späteren Schriften, etwa bei Kleoneides, Nikomachos, Theon von Smyrna, Gaudentios, Bakcheios und Pseudo-Plutarchos, die auf Aristoxenos' absolutes Maßsystem zurückgehende Terminologie verwendet, wobei die Änderung der Skala auffällt, denn statt mit dem höchsten Ton wird nun mit dem tiefsten begonnen:

Kleoneides, *Isagoge harmonica* (2. Jh.) VII: Τῶν δὲ χρωματικῶν διαιρέσεων βαρυτάτη μέν ἐστιν ἡ τοῦ μαλακοῦ χρώματος χρόα, μελῳδεῖται δὲ κατὰ δίεσιν τριτημόριον τόνου καὶ δίεσιν τὴν ἴσην καὶ τὸ ἴσον τόνῳ καὶ τῷ ἡμίσει καὶ τρίτῳ· τὸ δὲ ἡμιόλιον κατὰ δίεσιν ἡμιόλιον τῆς ἐναρμονίου διέσεως καὶ δίεσιν τὴν ἴσην καὶ ἑπτὰ τεταρτημορίων διέσεων ἀσύνθετον διάστημα. τὸ δὲ τονιαῖον χρῶμα τῇ αὐτῇ τοῦ γένους χρόᾳ κέχρηται· μελῳδεῖται γὰρ κατὰ ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον (JanS, 190, 12–191, 5).

Pseudo-Plutarchos erwähnt demgegenüber nur noch das χρῶμα μαλακόν (chroma malakon) und χρῶμα τονιαῖον (chroma toniaion). Überhaupt scheint die aristoxenische Terminologie von Anbeginn eine Tendenz zur weiteren Vereinfachung in sich geborgen zu haben. Während beispielsweise Kleoneides und Pseudo-Plutarchos die chromatischen Chroai noch darstellen, werden sie bei Gaudentios nur noch summarisch angeführt: Das Chroma insbesondere habe viele Gestalten (πολυειδῶς); eine davon sei zum Beispiel Halbton, Halbton, Trihemitonion (kleine Terz), also das χρῶμα τονιαῖον des Aristoxenos:

Introd. harmonica (4. Jh.) V: τὸ δὲ χρωματικὸν πολυειδῶς μὲν καὶ αὐτὸ μελῳδεῖται. καὶ καθ' ἓν εἶδος ὡς ἐπὶ παραδείγματος ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ καθ' ἡμιτόνιον καὶ ἡμιτόνιον καὶ τριημιτόνιον... (JanS, 331, 18–21).

Nikomachos etwa unterscheidet überhaupt nur noch drei Genera, das diatonische, chromatische und enharmonische. Beim Chroma beschränkt er sich auf das Chroma toniaion der Folge Halbton, Halbton, unzusammengesetztes Trihemitonion:

Harmonicum enchiridion (2. Jh.) XII: τὸ δὲ χρωματικὸν οὕτω προβιβάζεται· ἡμιτόνιον, εἶτα ἄλλο ἡμιτόνιον, εἶτα ἐπὶ τούτοις ἀσύνθετον τριημιτόνιον (JanS, 262, 16–18; vgl. Theon von Smyrna, *Expos. rerum mathematicarum* [2. Jh.]; ed. Hiller, Lpz. 1878, 55, 2–4, sowie Bakcheios, *Isagoge* [4. Jh.] I: 23; JanS, 298, 10).

Alypios legt in der ersten Hälfte des 4. Jh. seiner Aufstellung der Skalen im chromatischen Genos ausschließlich das Chroma toniaion zugrunde. So kommt die Theorie nach einer Phase teilweise überfeinerter begrifflicher wie sachlicher Unterscheidungen wieder zu den drei ursprünglichen Klanggeschlechtern zurück.

(4) Die bis zur Zeit Platons zurückreichende Kritik am weichlichen Ethos des χρωματικὸν γένος führt in den folgenden Jahrhunderten zur allmählichen Verdrängung des Chromas aus der mus. Praxis. Bereits im 2. Jh. nach Chr. spielt es dort nur noch eine untergeordnete Rolle und wurde wenig später aufgrund seines weichlichen Ethos als DEM USUS CHRISTIANITATIS WIDERSPRECHEND verworfen. Zweifellos waren gerade die ethischen Wertungen des Chromas an dieser Verwerfung maßgeblich beteiligt. So konnte sich Clemens von Alexandria auf die aus der antiken Ethoslehre stammenden Konnotationen der Klanggeschlechter berufen, wenn er forderte, daß man nur bescheidene und züchtige Melodien zulassen, weichliche (τὰς ὑγρὰς ἁρμονίας) dagegen und solche, welche den Sinn betäuben, so viel wie möglich fernhalten solle. Daher solle man „chromatische und leichtsinnige Melodien", wie sie bei unzüchtigen Trinkgelagen und bei der Musik der Buhlerinnen üblich seien, meiden:

Paidagogos (2. Jh.) II, 4: Καὶ γὰρ ἁρμονίας παραδεκτέον τὰς σώφρονας, ἀπωτάτω ὅτι μάλιστα ἐλαύνοντας τῆς ἐρρωμένης ἡμῶν διανοίας τὰς ὑγρὰς ὄντως ἁρμονίας, αἳ περὶ τὰς καμπὰς τῶν φθόγγων κακοτεχνοῦσαι εἰς θρύψιν καὶ βωμολοχίαν ἐκδιαιτῶνται· τὰ δὲ αὐστηρὰ καὶ σωφρονικὰ μέλη ἀποτάσσεται ταῖς τῆς μέθης ἀγερωχίαις. Καταλειπτέον οὖν τὰς χρωματικὰς ἁρμονίας ταῖς ἀχρώμοις παροινίαις καὶ τῇ ἀνθοφορούσῃ καὶ ἑταιρούσῃ μουσικῇ (ed. Marrou/Mondésert, Paris 1965, 96).

Offenkundig hat Clemens hiermit tatsächlich lebendige Melodien, wie sie in der niederen mus. Praxis seiner Zeit üblich waren, im Blick. Er versteht die χρωματικὰς ἁρμονίας also noch im Sinne der Melodiegattung und nicht nur im Sinne einer abstrakten

Tonskala oder gar chromatischer Einzeltöne. Indem die frühe Kirche die Argumente der alten Ethoslehre gegen das Chroma übernahm, war der entscheidende Schritt zur Verdrängung des chromatischen Melodienrepertoires getan. A. Th. Macrobius erwähnt zwar noch pflichtgemäß die drei genera melodiae (enarmonium, diatonum und chromaticum), fügt aber hinzu, daß ersteres aufgrund seiner Schwierigkeit, das dritte jedoch aufgrund seiner „berüchtigten Weichheit" nicht mehr gebraucht werde:

Commentarii in somnium Scipionis (um 400) II, 4, 13: ...sint melodiae musica tria genera, enarmonium, diatonum et chromaticum, primum quidem propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit, tertium vero est infame mollitie... (ed. Willis, Lpz. 1963, 109, 18–21).

Auch A. M. T. S. Boethius läßt über seine Ablehnung des in Rede stehenden genus keinen Zweifel, wenn er dessen Wirkung auf den menschlichen Charakter beschreibt:

De inst. mus. (um 500) I, 1: Quod vero lascivum ac molle est genus humanum, id totum scenicis ac theatralibus modis tenetur. Fuit vero pudens ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 181, 8–14).

Das Mittelalter übernimmt die ethischen Wertungen der Klanggeschlechter, obwohl Enharmonion und Chroma als Melodiegattungen keine praktische Bedeutung mehr haben. Dabei lebt die antike Ethoslehre mittelbar gerade in der Lehre von den Klanggeschlechtern fort, in der festen Überzeugung, daß die Musik die Sinnesart der Menschen beeinflussen könne oder umgekehrt deren Ausdruck sei. So greift Regino von Prüm die These des Boethius auf, daß ein lasziver, leichtfertiger Geist („lascivus animus") durch ebensolche mus. Weisen („modi") erfreut und, indem er sie häufig hört, noch mehr verweichlicht („emollitur") und verweiblicht („effeminatur") werde (*Epistula de armonica inst.* [um 900]; ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, Bayerische Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhistorischen Kommission VII, München 1989, 48 f.: 66).

Allgemein wird der Ausschluß des chromaticum genus vom kirchlichen Gebrauch mit der Abweichung vom Diatonischen und „Weichheit" begründet:

Bern von Reichenau, *De mensurando monochordo* (vor 1048): Chromaticum vero, quasi coloratum dicitur, quod a diatonico primum discedens, alterius sit quasi coloris: chroma enim color dicitur. Hoc genus mollissimum comprobatur, quocirca ecclesiastico usui non applicatur (ed. Smits van Wasberghe, Divitiae Artis Musicae A. VIa, Buren 1978, 43);
vgl. auch Jacobus Leod., *Speculum mus.* V (zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, V, 151).

Das Attribut des ‚weichen' wird noch ergänzt durch die Beifügung des ‚weiblichen' im Gegensatz zum ‚härteren und männlichen' diatonum wie in den anon. *Fragmenta musica* (12. Jh.):

Melorum genera sunt tria, videlicet diatonum, chroma et enharmonium; sed diatonum durius et naturalius est caeteris: id est plus utilior quam chroma et enharmonium, quia diatonum firmissimum et virilem, chromaticum mollissimum et feminilem, enharmoniumque dissonum insuper et inutilem. Unde quasi repudiatis aliis diatonum usitatius habetur (ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 282).

Eine von diesem Schema abweichende und offensichtlich irrtümliche Begründung für die Verdrängung des chromaticum genus geben die Rudolf von St. Trond zugeschriebenen *Quaestiones in musica* (um 1100), in denen diesem ausgerechnet eine zu „große Strenge" nachsagt wird:

Ex his tribus cantuum generibus enarmonicum propter nimiam dulcedinem suam penitus abiectum est. Cromaticum econtrario propter nimiam severitatem suam paene ab omnibus negligitur. Diatonicum autem solum in usu est, eo quod nec nimiae dulcedinis sit ut enarmonicum, nec nimiae severitatis ut cromaticum (ed. Steglich, Lpz. 1911, 24).

Von vielen anderen Autoren werden die alten Lehren in geradezu stereotyper Form wiederholt. Johannes Affl./Cotto folgt Macrobius, wenn er schreibt:

De musica (um 1100): Hoc quoque adiiciendum est, quod cum tria sint musicae melodiae genera, enharmonicum, diatonicum, chromaticum, primo propter nimiam difficultatem, tertio propter nimiam mollitiem abiecto, medium usus retinuit (CSM 1, 58).

In gleicher Tradition steht auch Hieronymus Mor., wenn er bemerkt, der „usus Christianitatis" lege die Beschränkung auf das diatonische Genus nahe (*Tract. de musica*, zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 45, 1–2).
Johannes de Muris stellt mit Verwunderung fest, daß bei den katholischen Christen das chromatische und enharmonische Klanggeschlecht niemals gebraucht werde, sondern jeder kirchliche Gesang diatonisch sei:

Musica speculativa (1323): Sed miror multum et nescio, quod in partibus nostris, ubi viget religio katholica fidelium in orbe terrarum, numquam in usu ceciderunt illa duo genera melodiarum, ‚chromaticum' et ‚enarmonicum', sed in genere diatonico omnis cantus ecclesiasticus, quem invenerunt sancti patres et doctores et homines bonae mentis et dignae memoriae est (ed. Falkenroth, BzAfMw XXXIV, Stuttgart 1992, 262, 1–5, Fassung A).

Noch H. Glareanus wundert sich, daß sowohl das Enharmonische als auch das Chromatische zu seiner Zeit niemals verwendet wird, obwohl beide Melodiegattungen doch bei den Alten häufig benutzt wurden:

Dodekachordon (Basel 1547), *Præfatio*: Cæterum mirari sæpius soleo, cum nostra ætate Chromatico uel Enharmonico, duobus apud ueteres frequentibus Modulandi generibus nemo utatur, omneis tamen huius ætatis Musicos subinde inculcare, & propè magis anxie de eis præcipere, quàm de Diatonico, quo nunc solo utimur (f. a 2' f.).

Festzuhalten bleibt bei allen diesen Begründungen für die alleinige Auswahl des Diatonischen und die Verwerfung des chromaticum genus, daß die Klanggeschlechter nach wie vor als spezifische Melodiegattungen (genera modulandi, genera melorum, genera canendi) verstanden werden. Gerade als Melodiegattung mußte sich das Chroma unter den harmonischen Verhältnissen der Mehrstimmigkeit als unbrauchbar erweisen, wie beispielsweise W. C. Printz feststellt, indem er die genera modulandi nach den Kriterien des harmonischen Zusammenklangs bewertet:

Phrynidis mytilenaei oder d. Satyrischen Componisten dritter Theil (Dresden u. Lpz. 1696): Diese *Genera* [sc. genera modulandi] seyn entweder *Pura*, rein/ oder *Mixta*, vermengt. Der reinen seyn viere: *Diatonicum*, *Chromaticum*, *Enharmonicum* und *Syntonum* (39);
Weil aber wegen Mangels der *imperfecten Concordantien*/ als die alle entweder zu groß oder zu klein seyn/ keine einzige *Trias Harmonica* darinnen gefunden wird/ so wird es heutiges Tages gantz und gar nicht mehr gebraucht (41).

Überall da jedoch, wo das Chroma nicht mehr als eigenständige Melodiegattung, sondern nur nach seinen spezifischen Parametern wie Halbton und unzusammengesetztes Trihemitonion (kleine Terz) betrachtet wird, deutet sich ein entscheidender Begriffswandel an, der sich allmählich vom ursprünglichen Terminus χρῶμα entfernt und schließlich im 15. und 16. Jh. in den neuen Terminus der Chromatik mündet.

II. Seit dem 2. Jh. nach Chr. läßt sich zunehmend ein aitiologisch-etymologisches Interesse an den Benennungen der Klanggeschlechter erkennen, was darauf hindeutet, daß diese inzwischen unverständlich geworden waren. Die Theoretiker versuchen nun, die Farbmetapher GEMÄSS DER WORTBEDEUTUNG DER FARBMETAPHER zu interpretieren. Diese Reduktion von χρῶμα auf einen rein optischen Farbbegriff führt allmählich zur Uminterpretation des ursprünglich ethisch verstandenen Terminus χρῶμα in eine ästhetische Kategorie. Immer da, wo χρῶμα als ‚Umfärbung diatonischer Stufen' verstanden wird, kündigt sich der Übergang von der ursprünglichen Melodiegattung Chroma zu einem der modernen Chromatik vergleichbaren Erklärungsmodell an, obwohl diese auf ganz anderen mus. Voraussetzungen beruht.

(1) In ANLEHNUNG AN DIE ANTIKE FARBENLEHRE, die Farbe als Mittleres zwischen Schwarz und Weiß versteht, wird das antike χρῶμα neben einigen weniger bedeutenden Erklärungsversuchen als mittleres Klanggeschlecht zwischen Enharmonik und Diatonik erklärt sowie als Umfärbung bestimmter Tonstufen interpretiert.

(a) Nach einer Begriffsableitung bei Aristeides Quintilianus wird χρῶμα als MITTLERES KLANGGESCHLECHT ZWISCHEN ENHARMONIK UND DIATONIK verstanden.

Noch für Aristoxenos scheint der Begriff χρῶμα so unproblematisch und unmittelbar einsichtig gewesen zu sein, daß eine wortableitende Erörterung nicht nötig war. Versuche dieser Art sind erst sehr viel später zu finden, zu einer Zeit, da die entsprechende Skala bereits von der Diatonik verdrängt und somit auch die Benennung und das spezifische Ethos unverständlich geworden war. Der vermutlich früheste Versuch einer solchen Begriffsherleitung stammt von Nikomachos, der die Benennung χρῶμα auf dessen wechselnden Charakter zurückführt. Das Enharmonische sei dem Diatonischen entgegengesetzt, in der Mitte von beiden aber befinde sich die Chroma genannte Skala; nur um einen Halbton entferne sie sich vom Diatonon, daher sage man auch von veränderlichen Menschen, sie schillerten (wörtlich: „...daß sie Chroma haben"):

Enchiridion (um 100) XII: ...μέσον δ' αὐτῶν ὑπάρχειν τὸ χρωματικόν· μικρὸν γὰρ παρέτρεψεν, ἓν μόνον ἡμιτόνιον, ἀπὸ τοῦ διατονικοῦ. ἔνθεν καὶ χρῶμα ἔχειν λέγομεν τοὺς εὐτρέπτοὺ ἀνθρώπους (JanS, 263, 8–11).

Obwohl Nikomachos die Klanggeschlechter χρῶμα und ἐναρμόνιον bereits negativ als Abweichungen vom διατονικόν erklärt, wird das χρῶμα doch zugleich als Charakter (ἦθος) aufgefaßt und zwar in genau dem Sinne, in dem das Ändern der Farbe schon seit Homer geläufig war: Der Feigling und der Charakterlose wechseln ständig die Farbe, womit eben die Hautfarbe gemeint ist. Nikomachos sieht eine Analogie zwischen der geringen Abweichung des chromatischen Klanggeschlechts vom Diatonon und der Änderung des menschlichen Affektes, der sich symptomatisch im Wechsel der Gesichtsfarbe äußert. τὸ χρωματικόν ist für ihn folglich eine Bezeichnung, die sich vom Ethos des so benannten Klanggeschlechts herleitet, womit er den ursprünglichen Benennungsgrund vermutlich sehr genau trifft. Zum anderen jedoch verweist der Aspekt der kleinen Abweichung bereits auf ein Verständnis des γενός χρωματικόν, das von der Diatonik als dem natürlichsten der Tongeschlechter ausgeht. Chroma und Enharmonik werden negativ, als Abweichung von der diatonischen ‚Normallage' definiert. Damit zeichnet sich ein neuer Verständnishorizont für χρῶμα ab: χρῶμα nicht mehr im Sinne des antiken Tongeschlechts, d. h. der Melodiegattung mit seiner spezifischen Tetrachordteilung, sondern als solche Töne, die von der diatonischen Skala abweichen und daher als leiterfremde Töne begriffen werden. Erste Ansätze eines solchen Übergangs von der alten Ethoslehre zu einer an mus. Parametern orientierten Ästhetik waren schon zur Zeit des Aristoxenos zu beobachten gewesen. Ursprünglich und somit ursächlich für die Benennung χρῶμα ist dieser Erklärungsansatz je-

doch nicht. Hier deutet sich vielmehr ein Wandel des Begriffsinhaltes von χρῶμα und χρωματικόν an, der die Entwicklung zum heutigen, modernen Verständnis des Terminus Chromatik einleitet, wohlgemerkt nicht in musikpraktischer, sondern begriffsgeschichtlicher Hinsicht.
Auf den Aspekt der Abweichung von der mus. Normallage gründet auch Theon von Smyrna seine Begriffserklärung. Er beschreibt die diastematische Struktur der γένη in der für das 2. Jh. allgemein üblichen Vereinfachung und erklärt, das Genos einer Melodie, die in der Folge Halbton, Halbton, unzusammengesetztes Trihemitonion voranschreite, werde chromatisches genannt wegen des Ablenkens (παρατετράφθαι) und Veränderns (ἐχηλλάχθαι) des Vorherigen und auch weil das Ethos klagender und pathetischer erscheine. Hiermit ist wiederum die Veränderung des Diatonons gemeint, das bereits im 2. Jh. zur Norm geworden war:

Expos. rerum mathematicarum (2. Jh.): καλεῖται δὲ πάλιν τὸ γένος τῆς τοιαύτης μελῳδίας χρωματικὸν διὰ τὸ ἀρατετράφθαι καὶ ἐξηλλάχθαι τοῦ πρόσθεν γοερώτερόν τε καὶ παθητικώτερον ἦθος ἐμφαίνειν (ed. Hiller, Lpz. 1878, 55, 4–7).

Den Schritt von der Vorstellung einer Abweichung aus der Normallage zur Umfärbung von Tönen bzw. Intervallen als akzidentiellen Vorgang vollzieht explizit Anon. Bellermann II:

De musica (nicht vor dem 2. Jh.) XXVI: ...χρῶμα δὲ ἤτοι παρὰ τὸ τετράφθαι πως ἐκ τοῦ διατονικοῦ ἢ παρὰ τὸ χρώζειν μὲν αὐτὸ τὰ ἄλλα συστήματα, αὐτὸ δὲ μὴ δεῖσθαί τινος ἐκείνον, ἐστὶ δὲ ἥδιστόν τε καὶ γοερώτατον (ed. Najock, Lpz. 1975, 7, 17-20);
entgegen der Übers. D. Najocks – „Chroma [sagt man] aber, weil es entweder irgendwie aus dem Diatonischen abgewandelt ist, oder weil es selbst die anderen Systeme färbt, selbst aber keines von ihnen nötig hat; es ist das süßeste und klagendste" (*Drei anon. griech. Trakt. über d. Musik*, Göttinger Musikwiss. Arbeiten II, Göttingen 1972, 85) – erscheint es naheliegender, den eingeschlossenen Teilsatz auf die letzte Aussage der Passage zu beziehen. Da es sich offensichtlich um eine positive Aussage handelt, kommt für den Infinitiv δεῖσθαι mit τίνος statt „nötig haben" auch die Übersetzung „nachstehen" in Frage, so daß sich folgende grammatikalisch unbedenkliche und sachlich treffendere Übers. ergäbe: „Das Chroma steht keinem von ihnen nach, es ist das süßeste und klagendste".

Der Schluß von der tetrachordalen Struktur des chromatischen Tongeschlechts auf sein Ethos und seine Benennung geht nicht ohne logische Brüche ab. Wer diese zu vermeiden sucht, enthält sich auch der semantischen Deutung des Begriffs χρῶμα. So etwa Kleoneides, der bemerkt, Chroma habe seinen Namen wegen der darin enthaltenen Pykna, dann aber unversehens in die Erklärung der aristoxenischen Chroai gerät: Das Chroma toniaion trüge seine Benennung wegen des darin enthaltenen Ganztons, das Chroma hemiolion wegen der darin enthaltenen (chromatischen bzw. anderthalb enharmonischen) Diesen und das Chroma malakon wegen des kleinsten Pyknons, da das in ihm enthaltene Pyknon schlaff mache und auflöse bzw. entkräfte:

Isagoge harmonica (2. Jh.) VII: κέκληται δὲ τὰ εἰρημένα χρώματα ἀπὸ τῶν ἐνυπαρχόντων αὐτοῖς πυκνῶν· τό τε γὰρ τονιαῖον ἀπὸ τοῦ ἐνυπάρχοντος αὐτῷ (κατὰ σύνθεσιν) τόνου, καὶ ἡμιόλιον ἀπὸ τῶν ἐνυπαρχουσῶν αὐτῷ διέσεων, ἡμιολίων τῶν ἐναρμονίων διέσεων, μαλακὸν δὲ τὸ τοῦ ἐλαχίστου πυκνοῦ ὡσαύτως χρῶμα, ἐπειδὴ τὸ ἐν αὐτῷ πυκνὸν ἀνίεταί τε καὶ ἐκλύεται (JanS, 191, 5–192, 4).

Kleoneides' Erklärung betrifft zwar die ‚chromatischen' Attribute toniaion, hemiolion und malakon, also wiederum die Chroai, nicht aber den Begriff chroma selbst. Offenbar hat die Vermischung der Aristoxenischen Chroai mit dem älteren Begriff des Chromas dessen Interpretation als Umfärbung von Intervallen oder Tonstufen wesentlichen Vorschub geleistet. Überhaupt verschiebt sich das theoretische Interesse von ethischen Spekulationen schon in der Spätantike auf den diastematischen Aspekt.
Wie sich die antike Farbtheorie auch im Verständnis des mus. Chromas niederschlägt, zeigt die Begriffserklärung bei Aristeides Quintilianus: χρῶμα sei das aus Halbtönen zusammengesetzte (wörtlich: durch Halbtöne zusammengespannte); wie nämlich das Mittelgebiet zwischen Weiß und Schwarz Färbung heiße, so sei auch das in der Mitte zwischen beiden geschaute (θεωρούμενον) Geschlecht Chroma genannt worden:

De musica (3. oder 4. Jh.) I, 9: ...χρῶμα δὲ τὸ δι' ἡμιτονίων συντεινόμενον. ὡς γὰρ τὸ μεταξὺ λευκοῦ καὶ μέλανος χρῶμα καλεῖται, οὕτω καὶ τὸ διά μέσων ἀμφοῖν θεωρούμενον χρῶμα προσείρηται (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 16, 1–4).

Wie bei Nikomachos bezeichnet der Begriff χρῶμα auch bei Aristeides Quintilianus ein Mittleres, das zwischen den Extremen liegt. Aber Aristeides versteht χρῶμα tatsächlich im Sinne der optischen Farbe, als Metapher aus dem Bereich des Sichtbaren, auch wenn der Vergleichspunkt zwischen dem mus. und dem optischen Sachverhalt unvollkommen bleibt: zwar nimmt das mus. Chroma bezüglich der Größe seiner Intervalle eine Mittelstellung ein, aber die Eigenschaft des Mittleren konstituiert noch nicht das Phänomen der Farbe.

*

Exkurs: Wahrscheinlich nimmt diese noch später häufig zitierte Erklärung auf die antike Lehre von den Mitteln Bezug. Die verschiedenen Tetrachordteilungen der Klanggeschlechter wurden am Monochord bekanntlich mit Hilfe des arithmetischen und harmonischen Mittels gewonnen. So z. B. die Oktave 1 : 2 nach dem harmonischen Mittel in Quinte und Quarte 2 : 3 : 4. Die Zahl 3 ist hier also harmonisches Mittel zwischen 1 und 2. Nach antiker Vorstellung ist ein Mittleres aber dadurch bestimmt, daß es an den zwei Entitäten, deren Mitte es bildet, gleichmaßen teilhat. Die hinter einem solchen heute befremdlich anmutenden Verfahren liegende Vorstellung einer Einheit der

Gegensätze durch die Synthese in einem Mittleren wird vielleicht am sinnfälligsten in einer Passage von Platons *Phaidon* 102b erklärt. Platon bringt dort das folgende Beispiel: Wenn Simmias (einer der Teilnehmer dieses Symposions) größer ist als Sokrates, Phaidon aber kleiner, so hat Simmias sowohl an der Größe als auch der Kleinheit teil. Simmias ist also der Mittlere, der die Gegensätze von groß und klein in sich vereint oder wie Platon sich häufig ausdrückt, vermischt, weshalb die Einheit dann als Vermischung (μίξις oder μίγμα) bezeichnet wird. Das Mittel ist das Ergebnis der Mischung der Gegensätze, die Mischung selbst wird dargestellt als Verhältnis der Teile, als Proportion. Im Unterschied zur heutigen Vorstellung stellen Mischung (μίξις oder μίγμα, aber auch χρῆσις) und Proportion (proportio) also keinen Widerspruch dar. Unter diesem Gesichtpunkt erhält auch das χρῶμα als ‚mittleres', ‚gemischtes' und daher ‚farbiges' Klanggeschlecht seine Erklärung. Das Gewicht dieser Einheit von ‚Mischung' und ‚Proportion' kann für die Antike und auch für das Mittelalter angesichts der geradezu universalen Bedeutung des Denkens in Proportionen kaum überschätzt werden. Es ist sicher nicht zuviel behauptet zu sagen, daß die pythagoreische Zahlenlehre in der Lehre von den Proportionen ihre fruchtbarsten Auswirkungen gezeitigt hat. In Proportionen werden nicht nur die Klangverhältnisse der mus. Skalen (Modi), sondern auch die Rhythmen (vgl. Modal- und Mensuralnotation) dargestellt. In Proportionen denkt die Architektur und die Malerei, die Dichtung und die Rhetorik. Proportion ist der Garant für die Schönheit der Schöpfung und jedweder Ordnung.

*

Eine ebenfalls auf der Vorstellung des Mittleren beruhende Analogie zwischen den drei Klanggeschlechtern und den drei Akzenten der Grammatik stellt Jacobus Leod. im *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25) her, indem er das Chroma, das sich zwischen Enharmonion und Diatonon befindet, dem Zirkumflex vergleicht, der zwischen Gravis und Acut steht:

Sicut enim toni, idest accentus, in tres dividuntur species, scilicet gravem, circumflexum et acutum, vel gravem, moderatum et acutum, ita in cantu tres distinguuntur varietates, ut sit cantus diatonicus, chromaticus et enharmoniacus. Adhuc cantus nunc in gravibus vagatur, nunc circa finales quasi quadam circumflexione versatur, nunc in acutis quasi saltando movetur (CSM 3, VI, 88: XXXV,11).

Zugleich mit der zunehmend pragmatischen Auffassung der γένη, die der mus. Praxis der Zeit entsprach, wurde versucht, diese im Rahmen der pythagoreischen Zahlenlehre und Kosmologie zu begründen. In *De musica* III, 11 integriert Aristeides Quintilianus auch die γένη in das alle Dinge der Welt umfassende kosmologische Zahlenprinzip. In der Dreizahl der Konsonanzen wie der melodischen Geschlechter offenbare sich zugleich die Dreiheitsnatur des Weltalls. Da nun auch die in den Körpern liegenden Dimensionen (διαστήματα) eine dreifache Natur hätten, nämlich die ursprüngliche (ἀρχηγέτις) Dimension, die der Eins (ἐφ' ἓν τεταγμένη) und entsprechend der Linie (κατὰ γραμμήν) zugeordnet sei, die folgende aufgrund der Zwei entsprechend der Fläche (κατ' ἐπίπεδον), die dritte aufgrund dreier Ausdehnungen (αὔξησις) entsprechend dem Körperhaften, so sei das enharmonische in Beziehung zur Linie gesetzt worden, da es einfach und ununterschieden sei. Das diatonische Geschlecht hingegen existiere gleichsam körperlich und habe daher an der Tiefe teil, das chromatische Geschlecht (χρωματικόν) sei aber in Beziehung zur Fläche gesetzt worden (τετάξεται κατ' ἐπίπεδον), zumal bei den Älteren überhaupt jedes flächige Gebilde der Natur ‚Farbe' genannt worden (χρόαν κεκλῆσθαι) sei, denn jede Ebene zeige bei genauer Untersuchung der Oberfläche eine Färbung (χρῶμα) (loc. cit. 110, 26). Ungeachtet der rein spekulativen Zuordnung der Enharmonik zur Zahl 1 und zur eindimensionalen Linie und der Diatonik zur 3 und zum Körperhaften kann sich die Deutung des Chromas auf die Oberfläche als eine der Wortbedeutungen von χρῶμα bzw. χρόα berufen.

Eine weitere Spekulation, die bei Aristeides Quintilianus überliefert ist, schließt sich an die vorige an und bezieht auch die Chroai des Aristoxenos mit ein: Im Universum gleiche das Enharmonische, das einfach (ἁπλοῦς) ist, der schöpferischen Kraft (causa efficiens, τὸ ποιητικόν). Das Chromatische, das dreifach in eine vollkommene Zahl geteilt sei, deute diejenige Region (τόπος) an, die die Ursache (αἴτιον) des Lebens für die Körper ist. Dagegen bezeichne das Diatonische, in zwei (εἰς δύο) geteilt, das teilbare und passiv-beeindruckbare (παθητικόν) Wesen der Materie (ibid.; 111, 25–26). Die Dreiteilung des Chromas nimmt hier offenbar Bezug auf die drei chromatischen Chroai des Aristoxenos, und jene Region, die als ‚Ursache des Lebens' bezeichnet wird, verweist auf die pythagoreische Vorstellung von der Entstehung der Eins ἐκ χροιᾶς, d. h. aus „Farben" oder „Oberflächen" (Aristoteles, *Metaphysik* N 3, 1091a12; Diels/Kranz 58 B 26).

Einige spätere Autoren schließen an diese in pythagoreischer Tradition stehenden kosmologischen Spekulationen an. So beruft sich Jacobus Leodiensis in seinem *Speculum mus.* II auf Guido Aret., der das Enharmonion aufgrund seines spekulativen Charakters den Engeln, das Chroma den Planeten, das Diatonon jedoch der menschlichen Musik zugeordnet habe:

Unde Guido cantum enharmoniacum ad angelos dicit pertinere, chromaticum ad planetas, diatonicum vero ad nos, quia ille est quo utimur (CSM 3, II, 132: LV,11); vgl. auch Johannes de Grocheo, *De Musica* (um 1300; ed. Rohloff, Lpz. 1972, 47).

(b) An die pythagoreische Lehre von der Entstehung der Eins ἐκ χροιᾶς (aus Farben oder Oberflächen) knüpft offenbar A. M. T. S. Boethius mit seiner Herleitung des Begriffs chroma im Sinne einer Umfärbung bestimmter Tonstufen an:

De inst. mus. (um 500) I, 21: Tractum est autem hoc vocabulum, ut diceretur chroma, a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 213, 13–15);
zit. auch bei Johannes Gallicus, *Ritus canendi* I, 3, 2 (um 1460; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 56) sowie bei Fr. Gafori, *Theorica musice* V (Mailand 1492, f. h iv).

Im Unterschied zur Deutung der Metapher χρῶμα bei Nikomachos, die einen Charakter, ein Ethos, bezeichnete, handelt es sich hier um eine physikalische Erklärung. Farbe entsteht, wenn Oberflächen von Körpern verändert werden. Farbe ist also Anzeichen einer stofflichen Veränderung, nicht nur des veränderlichen Charakters. Dieser Begriffserklärung liegt ein abstrakter Farbbegriff zugrunde, der sich auf alle beliebigen Dinge, sofern sie sich verändern, übertragen läßt. Wie die Oberflächen von Körpern verändern sich im chromatischen Tongeschlecht die Tonstufen gegenüber den diatonischen, sie ändern also ihre Farbe, bzw. passivisch: sie werden ‚umgefärbt'. Gerade in dieser Passivität zeigt sich der entscheidende Wandel im Begriff der Farbe. Farbe ist jetzt nicht mehr immanentes, sondern ein äußerliches Phänomen, etwas, das den Körper bzw. ihrer Oberfläche zukommt oder gar nur hinzutritt.
Wie seine Vorgänger versteht auch Boethius das Chroma, das color genannt werde, als erste Veränderung (mutatio) jenes diatonischen Geschlechts; es werde in der Fortschreitung von zwei Halbtönen und drei (unzusammengesetzten) Halbtönen gesungen:

op. cit. I, 21: Chroma autem, quod dicitur color, quasi iam ab huiusmodi intentione prima mutatio, cantatur per semitonium, semitonium et tria semitonia (213, 8–11).

Die „mutatio" setzt auch hier das Diatonon als primäre Konstante voraus. Boethius nennt es gegenüber Chroma härter und natürlicher, während dieses gleichsam vom Natürlichen zum Weicheren übergeht. Chroma wird hier also im Sinne der Rhetorik verstanden, als Abweichung von der Normallage:

Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens, enarmonium vero optime atque apte coniunctum (212, 26–213, 2).

Die Folge ‚Diatonon, Chroma, Enharmonik' stellt eine logische Entwicklungsreihe vom Einfachen zum mehr Differenzierten und Verfeinerten (Teilung des Ganztones in Halbtöne, Teilung des Halbtones in Vierteltöne) dar, wobei das Chroma als weichere Spannung der Saiten bestimmt wird.

*

Exkurs: Die Erklärung der Weichheit (oder ‚Schlaffheit') durch die Herabstimmung einer der beweglichen Saiten (κινούμενοι) des Tetrachords läßt sich manifest erstmalig bei Aristoteles (*De audibilibus*; ed. Bekker, Bln 1831, 803a27–803a32) nachweisen: Bei den Saiteninstrumenten machen die straff gespannten Saiten den Ton härter, die weniger straffen hingegen bringen weichere Töne hervor, heißt es dort. Diese Erklärung ist jedoch nur sekundärer Natur, da sie die Bestimmung des Chromas als Abweichung vom Diatonon voraussetzt. Ursprünglich wurde die Weichheit aus der Kleinheit (Dichte) der Intervalle des chromatischen Pyknons erklärt. Noch Aristoxenos läßt das Chroma nicht durch Herabstimmung, sondern Erhöhung der (enharmonischen) Lichanos-Saite entstehen (vgl. oben, I. (3)).

*

Die beiden auf Aristeides und Boethius zurückgehenden Traditionslinien (χρῶμα als Mittleres zwischen Schwarz und Weiß bzw. als Veränderung von Oberflächen) scheinen im Eintrag *Χρῶμα* der byzantinischen Suda (10. Jh.) zu einer Synthese zu gelangen, da hier χρῶμα ausdrücklich als Eigenschaft der Körper betont wird:

τοῦτο σημαίνει τὸ ἐν τοῖς σώμασιν, ὡς τὸ λευκὸν καὶ τὸ μέλαν καὶ τὰ τούτων μεταξύ· σημαίνει καὶ τὸ ἐν τοῖς μέλεσι· λέγεται γάρ τι καὶ κατὰ μουσικὴν χρῶμα· τρία γὰρ μέλη τῆς μελῳδίας ἁρμονικοὶ εἶναί φασιν, ἃς ἰδίως χρόας καλοῦσι, τήν τε τοῦ μαλακοῦ χρώματος καὶ τὴν τοῦ διατονικοῦ χρώματος. καὶ εἰσὶ διαφοραί, ἄλλαι μὲν τοῦ ἐν τοῖς σώμασι χρώματος, ὡς τὸ συγκριτικὸν καὶ διακριτικὸν ὄψεως, ἄλλαι δὲ τοῦ ἐν τοῖς μέλεσι... (ed. Adler, *Suidae Lexicon* IV, Lpz. 1935, 828, 10–11).

Obwohl sich diese Definition auf den gleichen Topos wie bei Aristeides beruft, ist der Vergleich, den sie anstellt, doch differenzierter. So wie die Körper im Bereich des Sichtbaren sich durch ihre verschiedenen Farben unterscheiden, so werden die analogen Unterschiede in der Musik Farbe genannt. Farbe wird hier als Synonym für graduelle Unterschiede gebraucht. Allerdings geht dabei das eigentliche Definitionsobjekt verloren. Die Suda erklärt zwar den Begriff der Chroai, nicht aber den des Chromas.

(2) So willkürlich und oberflächlich diese Analogiesetzung von optischen und mus. Verhältnissen auch scheinen mag, ist sie doch über das Mittelalter hinaus bis zur Neuzeit tradiert worden. Der Topos von der Farbe als Mittlerem zwischen Schwarz und Weiß kann wohl als die meistzitierte Ableitung überhaupt gelten. Aufschlußreich ist dabei die Übersetzung dieser Aitilogie ins Lateinische. In den lat. Trakt. wird χρῶμα zwar mit color übersetzt, aber eine Latinisierung des Terminus findet nicht statt. Infolge der Übers. erfährt das Bedeutungsspektrum der Farbmetapher eine EINENGUNG AUF IHRE OPTISCHEN KONNOTATIONEN.
Als Wegbereiter dieser Tendenz kann Martianus Capella gelten, der sich auf die Aitiologie von Aristeides Quintilianus beruft, wobei er das χρωματική als chromatice latinisiert und im Sinne des optischen Farbbegriffs mit colorabilis übersetzt:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 439) IX, 942: principalium uero: ἐναρμόνιος et χρωματική – quam nos vix forsan recte colorabilem memoramus, et ideo hoc nomen accepit, quia inter principales colores, album tetrumque, quicquid interiacens inuenitur, colorabile Graia significatione perhibetur – ergo enarmonios, chromatice itemque diatonos, quam extentam dicimus, indicia sunt generum modulandi... (ed. Dick, Stuttgart 1978, 502, 15–503, 3).

Dieser ‚Übersetzungsvorgang' ist deshalb bedeutsam, weil sich daran eine semantische Verschiebung im Feld des Begriffs χρῶμα bzw. χρωματικόν von weitreichenden Folgen rekonstruieren läßt: Der Begriff wird zunächst als feststehender Terminus durch die lat. Theoretiker übernommen, erscheint ihnen jedoch erklärungsbedürftig, was er ja schon für die griech. Theoretiker des 1. bis 2. Jh. nach Chr. war. Der sprachliche Zusammenhang führt folgerichtig von χρῶμα auf das weitgehend synonyme color. Die beiden Begriffsfelder sind jedoch nicht identisch, vielmehr fehlt dem Begriff color gerade die in diesem Zusammenhang wesentliche mus. Komponente. Mit Notwendigkeit verfällt die Erklärung daher auf einen mus. eingeschränkten Begriff von Farbe. Die Übersetzung erfaßt nicht die mus., sondern nur die optische Komponente des Begriffs und unterschlägt somit alle spezifisch mus. Implikationen. Als noch schwerwiegender erweist sich der zweite Schritt dieser Transformation: Auch das ausschließlich mus. Kontexten vorbehaltene χρωματική (womit im griech. Kontext zumeist λιχανός bzw. ἡ χορδή konnotiert ist) bzw. χρωματικόν mit der mus. einzig zutreffenden Bedeutung ‚das Chroma betreffend' wird auf colorabilis im Sinne von gefärbt reduziert. Nur konsequent ist es dann auch, wenn Martianus Capella unter den möglichen und ihm sicherlich geläufigen Begriffsableitungen gerade die oben zit. von Aristeides Quintilianus auswählt, die über ihr optisches Vorbild keinen Zweifel läßt.
Remigius Aut. latinisiert neben χρωματική schließlich auch das spezifisch mus. Neutrum χρωματικόν:

Commentum in Martianum Capellam (um 893): CROMATICE id est colorabilis. Sicut enim inter album et nigrum color aliquis ponitur, ita inter diatonium et enarmonium locum medietatis obtinet cromaticum. Croma Grece, Latine color. FINDITUR metitur (ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 330, 10–12).

An späterer Stelle bezieht er die Namen der Klanggeschlechter wie schon Martianus Capella selbst auf die soni bzw. toni principales, wodurch die im Griech. ungebräuchlichen maskulinen Formen entstehen:

PRINCIPALIUM VERO scilicet aliae sunt: ΔΙΑΤΟΝΟΣ, ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΣ et ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΣ. QUAM scilicet speciem cromaticam, NOS id est musici, VIX FORSAN RECTE COLORABILEM MEMORAMUS. Albus et niger color dicitur. Quicquid vero inter album tetrumque apparet, colorabile nuncupatur (338, 22–25; vgl. auch 345, 20–23).

Cromatice bzw. cromaticum ist dabei der zu erklärende Terminus, den Remigius vom griech. Nomen χρῶμα im Sinne von color herleitet und mit dem entsprechenden lat. Adjektiv colorabilis übersetzt, nach dem gleichen Schema, wie es bis heute in den einschlägigen Lexikonart. zu finden ist. Auf diese Weise werden gerade die über das rein Farbliche hinausgehenden Bedeutungsnuancen von χρῶμα, etwa der Charakter (ἦθος) bei Nikomachos, aber auch die proportionale Mittelstellung zwischen den Extremen des ‚weichen' Enharmonions und des ‚harten' Diatonons bei Aristoxenos, durch eine einseitige Farbvorstellung verdrängt.
Ganz im Sinne von gefärbt verwendet Bern von Reichenau den Begriff chromaticum, wobei die Formulierung „quasi" auf den übertragenen Sinn von coloratum bzw. coloris hindeutet, mit dem der Autor sich hier zufrieden gibt:

De mensurando monochordo (vor 1048): Chromaticum vero, quasi coloratum dicitur, quod a diatonico primum discedens, alterius sit quasi coloris: chroma enim color dicitur. (ed. Smits van Wasberghe, Divitiae Artis Musicae A, VIa, Buren, 1978, 43).

Ungeachtet seiner semantischen Verengung bleibt der Terminus χρωματικόν in seiner latinisierten Form chromaticum erhalten. Obwohl dessen Erklärung eine Bedeutungsverschiebung mit sich bringt, ist man nie so weit gegangen, das griech. Lehnwort durch das lat. Begriffswort coloratum zu ersetzen. Der Ausdruck genus colorabile kommt in der Literatur als eigenständiger Terminus nicht vor, woraus zu schließen ist, daß χρωματικόν bereits als fester mus. Terminus vorlag, ehe man ihn im lat. Sprachraum rezipierte.
Zu einer überraschenden Interpretation des Chromas gelangt Ugolino Urb., wenn er aus dessen Mittelstellung zwischen den Extremen enharmonium und diatonum und dem Vergleich mit der Farbe den Schluß zieht, daß das Chroma aus diesen beiden zusammengesetzt (compositum) sei:

Declaratio musicae disciplinae V (zw. 1430 u. 1435): Totus namque chromaticus cantus ex semitoniis texebatur, est enim chroma idem quod color unde chromaticum quasi colorabile quoniam nec est gravis vel grave nec gracile. Est tamen compositum ex diatono et enarmonio tamquam medium ex duabus extremitatibus ad similitudinem colorum, qui sunt medii inter colores extremales. Nam sicut dicimus quod albedo et nigredo sunt extrema colorum, et omnes alii colores mediant inter istos participando cum his, ita dicimus diatonum et enarmonium esse extrema melorum, chromaticum vero medium inter ista participans his... (CSM 7, III, 208: V,XLII,3–5).

Wenn die oben, II. (1)(a), zit. Begriffserklärung des Aristeides Quintilianus der Farbmetapher jedoch dazu dient, ein dissonantes Intervall wie den Tritonus als Mitte der Oktave zu erklären, wie dies Hieronymus Mor. tut, dann wird damit das antike Klanggeschlecht endgültig verlassen und das Gebiet der modernen Chromatik betreten:

Tract. de musica (zw. 1271/74 u. 1289) XV: Nam sicut inter duo extrema, puta inter album et nigrum, medii colores quidam plus albi quam nigri, non tamen omnino albi vel nigri existunt, eo quod plus participant cum albedine quam nigredine et e converso, quidam plus participantes cum nigredine magis sunt nigri quam albi, sic et tritonus plus accedens ad diapente, quae melior est consonantia, meliorem consonantiam facit quam diapente minus, quod ad minorem consonantiam accedit, scilicet ad diatesseron, quod quidem et de ceteris consonantiis potest intelligi (ed. Cserba, Regensburg 1935, 71, 20–29).

Obwohl die moderne Chromatik seit dem 15. und 16. Jh. in der mus. Praxis zunehmend an Bedeutung gewinnt, wird die alte Lehre von den antiken Klanggeschlechtern immer noch stereotyp wiederholt. Die Aitiologie des Aristeides wird noch von A. Kircher angeführt, der damit abermals den Bezug auf die Lehre von den Mitteln („inter primum & tertium idem quod inter album & nigrum") bestätigt. Dabei zeigt Kirchers Formulierung „quod mutet colorem diatonici" an, wie sich die Vorstellung des Umfärbens von Tonstufen bereits etabliert hat. Obwohl der Übergang zur Chromatik damit bereits vollzogen scheint, ist dennoch ausdrücklich vom zweiten genus modulationis die Rede. Kircher meint also das antike Chroma, obwohl die ‚Umfärbung' des Diatonons eher auf die neuere Chromatik zutrifft. Die Übergangsfunktion der Aristeidischen Aitiologie wird hierbei besonders deutlich:

Musurgia universalis (Rom 1650) III, 2, § 2: Secundum genus modulationis *Chromaticum* est, ita dictum quod mutet colorem diatonici, estque inter primum & tertium idem quod inter album & nigrum color multiplex (I, 141 f.).

Auch im franz. Sprachraum findet sich der Vergleich des chromatischen Klanggeschlechts mit der Farbe als Mittlerem zwischen Schwarz und Weiß:

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 23: Il est appelé Chrome, couleur, parce qu'il change l'intention, & par maniere de dire la couleur du Diatonic, aussi est-il entre le 1. & le 3. comme la couleur entre le blanc & le noir... (36).

Für den deutschsprachigen Raum sei weiterhin J. Mattheson angeführt, der auch den dtsch. Begriff Klanggeschlecht eingeführt haben will. Obwohl auch bei ihm immer noch das antike Klanggeschlecht gemeint ist, läßt die Formulierung „vermischtes Klang-Geschlecht" den Versuch einer Deutung im Sinne der zeitgenössischen Chromatik erkennen (vgl. das „genus permixtum" unten, II. (4)), denn das Attribut des „vermischten" trifft auf das alte Chroma so nicht zu:

Phthongologia systematica (Hbg 1748): Das andre, nämlich das Mittelgeschlecht, führt seinen chromatischen Namen her von dem Worte χρῶμα, *color*, Farbe: denn die Farbe ist eine solche Eigenschaft, welche aus Vermischung des Hellen mit dem Dunklen entspringet; und wie dasjenige nur eine Farbe heissen kann, was zwischen Weiß und Schwarz ins Mittel fällt: also wird dieses vermischte Klang-Geschlecht darum chromatisch genennet, weil es zwischen dem weiten und engen, zwischen dem diatonischen und enharmonischen, die Mittelstraße hält (62 f.).

Das *Kurzgefaßte Mus. Lexicon* (Chemnitz 1749) faßt den Aspekt der „Vermischung" überhaupt als Benennungsgrund für das mus. Chroma auf:

Chroma, heißt Farbe, oder Vermischung eines Dinges, und wie dasjenige erst recht eigentlich eine Farbe zu nennen, was zwischen weiß und schwartz fällt, so hat man dieses mittlere Genus mit solchen Nahmen beleget, weil es die rechte Farbe hält, und Extremitäten meidet (87).

(3) Auch der von Boethius hergestellte Zusammenhang von Farbe und Oberfläche (vgl. oben, II. (1)(b)) ist eine Deutung, deren Wirkungsgeschichte kaum zu überschätzen ist, da sie insbesondere die geläufige Vorstellung von Chroma als AKZIDENTIELLE UMFÄRBUNG DES DIATONISCHEN begründet. Obwohl χρῶμα bzw. color dabei im Sinne des reduzierten optischen Farbbegriffs verstanden wird, schwingt der ältere ethische Farbbegriff dabei noch mit.
Eine Deutung von color im Sinne der Gesichtsfarbe nimmt beispielsweise der anon. Kommentator zum *Micrologus* des Guido Aret. vor: Der Schluß (finalis) eines Musikstückes sei gewissermaßen dessen Gesicht (facies), das Erkennungszeichen (cognitio), und wie man an der Gesichtsfarbe jemanden erkenne, so auch den Charakter eines Musikstückes am Schluß, da dieser die vorangegangenen voces färbe (colorantur ceterae voces):

Commentarius Anon. in Micrologum Guidonis Aret. (um 1070): Et alia causa obtinet finalis principatum, quia PRAEMISSAE VOCES, quae ante finalem pronuntiantur, vel praemissae id est superius praedictae voces, id est species vocum quas superius diximus, QUAE ITA APTANTUR AD EAM finalem UT faciem coloris significatam AB hac voce EA finali, id est ut ipsam finalem quae est facies, id est cognitio earum, et color, quia per finalem et colorantur id est decorantur ceterae voces, et ita cognoscuntur per eam sicut per faciem cognoscitur aliquis (ed. Smits van Waesberghe, Amsterdam 1951, 133).

Obwohl hier nicht mehr von Chroma, sondern von dem eigenständigen Terminus color die Rede ist, liegt die Analogie zu der auf Boethius zurückgehenden Ableitung des Terminus chroma von der Färbung von Oberflächen doch auf der Hand, wie die folgenden Belege zeigen:

Hieronymus Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289) IX: Chroma autem quod dicitur color, quasi jam ab hujusmodi intensione prima mutato cantatur per semitonium, semitonium et tria semitonia. Tota enim diatessaron est consonantia duorum tonorum ac semitonii, sed non pleni. Tractum est autem hoc vocabulum, ut diceretur chroma a superficiebus, que cum permutantur in alium transeunt colorem (ed. Cserba, Regensburg 1935, 44, 20–26);
Georgius Anselmi Parmensis, *De musica* (1434): Atque ideo cromaticum est appellatum a superficiebus que revolute diversos colores ostendunt (ed. Massera, Florenz 1961, 96).

In dem anon. Trakt. *Quatuor principalia musicae* II, 14 (spätes 14. Jh.), wird in offensichtlicher Anlehnung an die Begriffsherleitung des Boethius das chro-

maticum genus geradezu als eine „andere Farbe" des Diatonischen definiert:

Cromaticum vero genus a diatonico, quasi in naturale recedens, et mollius resonans, et in alium transit colorem... (CS IV, 213 b).

Mit dieser Auffassung von chroma als Umfärbung diatonischer Tonstufen ist eine Phase in der Entwicklung des Begriffs erreicht, die schon weitgehend der modernen Auffassung ‚chromatischer' Töne als leiterfremde Tonstufen entspricht. Dabei wird die Farbmetapher eindeutig im optischen Sinne verstanden und hat daher keine abwertende Bedeutung mehr. Der optische Farbbegriff impliziert vielmehr die Vielfalt der Farben als Ausdruck für die Schönheit des Kosmos. Schon Augustinus hatte das Vergnügen beim Anblick der Vielfalt der Farben (colores) mit der angenehmen Vielfalt der Töne verglichen (*De musica* [387–389] VI, 13, 38; ed. Finaert/Thonnard, Paris 1947, 442). Unter der Hand wird Farbe, Buntheit des Stiles, eine ästhetische Tugend der Musik, obwohl noch immer geläufig ist, daß χρῶμα bei den Griechen ethisch negativ besetzt war.

Guido Aret. stellt sich ganz auf den Standpunkt der Ästhetik, wenn er die Macht der Gewöhnung gegenüber den Vorurteilen der Theoretiker in Anschlag bringt: Nach der Art des reinen Silbers werde der ganze Gesang, je mehr er gebraucht wird, gefärbt (coloratur), und was eben jetzt mißfalle, werde später, nachdem es durch den Gebrauch gleichsam wie mit einer Feile poliert wurde, gelobt, und je nach der Verschiedenheit der Völker und Charaktere werde, was dem einen mißfällt, vom anderen gern aufgenommen. Den einen erfreuen jetzt Zusammenklänge (d. h. liebliche Wohlklänge), jener billigt mehr das Entgegengesetzte; dieser sucht gemäß seiner lasziven Gesinnung das Zusammenhängende und Weiche, jener, der ernst sei, werde durch reine Gesänge getröstet:

Micrologus (um 1025) XVII: Illud praeterea scire te volo quod in morem puri argenti cunctus cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet ab illo amplectitur, et hunc oblectant nunc consona, ille magis probat diversa; iste continuationem et mollitiem secundum suae metis lasciviam quaerit, ille utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur (CSM 4, 194, 36–39).

Keine Frage besteht, welche Art von Musik mit der weicheren gemeint sei: das chromatische Geschlecht. Es ist das alte Gegensatzschema der Ethoslehre männlich/weiblich und hart/weich, das hier in lat. Begriffen wiederbegegnet, aber die Macht der Gewöhnung deutet zugleich die allmähliche Herausbildung eines neuen Ethos an. An anderer Stelle findet es Guido nicht mehr verwunderlich, daß die „varietas" der Töne das Gehör erfreue, da auch die Buntheit der Farben den Augen, der Wechsel der Gerüche dem Geruchssinn und die Veränderung des Geschmacks der Zunge angenehm sei:

Nec mirum, si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est, quod sicut quibusdam saporibus, coloribus & odoribus, vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur (CSM 4, 159 f.).

Eine ästhetische Neubewertung auch des antiken Chromas deutet sich an, wenn Engelbert von Admont dieses Klanggeschlecht in durchaus positiven Kategorien als „biegsam, geschmeidig" (flexibile) oder „verschiedenfarbig" (diversicolor) beschreibt. Deshalb gelte dieses Melodiegeschlecht als „schöner und angenehmer". Und schließlich begründet Engelbert diese Eigenschaften, indem er das mus. Chroma mit dem Farbenspiel am Prisma (corpus lucidum) und den Pfauenfedern sowie seidenen Tüchern vergleicht. Wiederum ist es also der optische Farbbegriff, der eine positive Wertung der Farbenvielfalt konnotiert:

De musica (vor 1320) IV, 3: Chromaticum vero, id est, flexibile vel diversicolor dicitur medium sive mixtum (GS II, 340 b);
Est enim chromaticum genus melodiæ pulchrius et delectabilius: quia mediocriter et opportune nunc incitat animum tendendo ad acutas, nunc alleviat et lenit redeundo ad graves: unde vocatum est chromaticum a chromate, quod est corpus lucidum secundum variatum aspectum ad oppositionem lucis apparens diversorum colorum, sicut sunt pennæ pavonis et quidam panni serici (341 a).

Zum semantischen Feld des Begriffs chroma gehören die μεταβολή und die ποικιλία, ästhetische Merkmale, die durch die Verwendung kleiner Intervalle entstehen und, da sie im Gegensatz zum Ethosbegriff standen, als Zerstückelung der Musik empfunden und bekämpft wurden. Zu einer Zeit, da die Ethoslehre zwar als Ideologie noch tradiert wurde, aber in Wirklichkeit keinerlei Bedeutung mehr besaß, sondern durch rein ästhetische Maßstäbe verdrängt worden war, erscheint Buntheit des Stiles jedoch plötzlich als positiver Wert, der sich an dem optischen Farbbegriff orientiert.

Es muß darum nicht verwundern, wenn das zuvor als weibisch, weichlich und auflösend verschrieene Chroma in der musica ficta oder musica falsa als color pulchritudinis bei Johannes de Garlandia und Marchettus de Padua in positiver Verwendung wiederkehrt. Die Terminologie erfüllt hierbei gewissermaßen eine Alibi-Funktion: Obwohl das Ethos des Chromas dem usus christianitatis widerspricht, dringen ‚chromatische' Elemente in Gestalt des ‚weichen' Halbtons in die reine Diatonik ein, werden jedoch terminologisch nicht als chroma, sondern als color im Sinne des optischen Farbbegriffs reflektiert. Dabei beinhaltet color pulchritudinis eine völlig neue Deutung des Benennungsgrundes. Obwohl es sich beim color also um einen eigenständigen Terminus handelt, stellt er sachlich doch ein Phänomen des Übergangs zur späteren Chromatik dar. So erlaubt Johannes de Garlandia bestimmte Abweichungen

von den Regeln der Klangfortschreitung zum Zwekke des colors oder der Schönheit der Musik:

De musica mensurabili positio (zw. 1190 u. 1272) X *De consonantiis*: Et sciendum, quod numquam ponitur discordantia ante imperfectam concordantiam, nisi sit causa coloris sive pulchritudinis musicae (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, I, 74, 22).

Garlandia versteht color somit im Sinne der Rhetorik als Abweichung von der Norm, von der diatonischen Normallage, wie es auch das Klanggeschlecht χρῶμα gewesen war. Die erlaubte Abweichung von der Satzregel (licentia) führt jedoch zu Verfahrensweisen, die mit dem antiken Klanggeschlecht nichts mehr zu tun haben. Sie werden terminologisch andererseits aber auch noch nicht der Chromatik im neuen Sinn zugerechnet, sondern als errores, musica falsa (musica ficta) oder eben colores bezeichnet. Wie der Begriff der musica ficta, so intendiert auch der Terminus color Töne, die dem System fremd und nicht wesentlich sind, weshalb sie als ‚fiktiv' oder ‚umgefärbt' verstanden werden. Obwohl diesen Tönen im Unterschied zu ‚chromatischen Tönen' des antiken Klanggeschlechts keine eigenständige Existenz zukommt, beinhalten diese Termini von der Sache her nichts anderes als die ‚chromatische' Alteration bestimmter Intervalle im melodischen Verlauf eines Stückes wie aus der nichtauthentischen *Introd. musice sec. mag. de Garlandia* (13./14. Jh.)hervorgeht:

Falsa musica est, quando de tono facimus semitonium et e converso. Omnis tonus divisibilis est in duo semitonia et per consequens signa semitonia designantia in omnibus tonis possunt amplificari (CS I, 166 b).

Bei diesen signa semitonia designantia handelt es sich um die schon in der musica plana üblichen Zeichen b rotundum oder molle und b bzw. h quadratum oder durum, deren Funktion Marchettus de Padua als Hinzufügung von „Farben" aus Gründen der Konsonanzbildung beschreibt:

Pomerium (zw. 1321 u. 1326): Quantum ad quartum, dicimus quod quorumdam opinio fuit quod quia per h quadrum ascendimus super b rotundum in eodem spatio vel in eadem linae tres partes toni divisibilis, quae sunt diatonicum semitonium, per hoc vero tale signum non ascendimus nisi per unam partem ipsius toni, quae est diesis, supra ipsum h quadrum in eodem spatio vel linea, dividendo semitonium enarmonicum pro consonantiarum coloribus assumendis (CSM 6, 71 f.: IV,4,1);
Et haec sufficiant de musica colorata (74: IV,4,20).

Eine eindeutige Beziehung zwischen dem Terminus χρῶμα und dem color pulchritudinis hatte Marchettus schon im *Lucidarium* XI, 1, 24 (zw. 1309 und 1318) hergestellt und damit den sachlichen Bezug zum antiken Klanggeschlecht verlassen:

Croma enim grece, latine color, inde cromaticum color pulcritudinis appellatur (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 322);
vgl. Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (15. Jh.; ed. Seay, Colorado Springs 1980, 75).

Musica colorata bedeutet sachlich also im Grunde schon so viel wie ‚chromatische Musik' im neuzeitlichen Sinn. Da der Halbton die diatonischen Tonstufen ‚umzufärben' vermag, wird er zum Mittel der pulchritudo soni. Wenn der Begriff des color dabei im Sinne des optischen Farbbegriffs gebraucht wird, so muß das jedoch nicht heißen, daß dieser über keinerlei ethische Implikationen mehr verfügt. Ethischer und optischer Farbbegriff schließen nicht einander aus, wenngleich die ursprünglich negative Wertung von χρῶμα beim color sich nun eindeutig zum Positiven gewandelt hat. Marchettus zieht daraus im *Pomerium*, loc. cit., sogar eine terminologische Konsequenz. Aufgrund des color pulchritudinis schlägt er vor, die sogenannte musica falsa der Sache angemessener als musica colorata zu benennen. Weil diese Alterationen des schöneren Zusammenklanges wegen gemacht würden, könnten sie nicht als „falsch" bezeichnet werden, da dieses Attribut an sich „nie ein Gutes" bezeichne:

Quantum ad secundum, dicimus quod nomen debet esse consequens rei. Cum igitur tale signum sit repertum in musica ad pulchriores consonantias reperiendas et faciendas, et falsum, in quantum falsum semper sumatur in mala parte potius quam in bona (quod enim falsum est de se, nunquam bonum est), ideo salva reverentia aliorum dicimus quod magis deberet et proprius nominari musica colorata quam falsa, per quod falsitatis nomen attribuimus eidem (CSM 6, 70: IV,2,1–2).

Es ist das im Begriff der musica falsa enthaltene alte negative Ethos des Chromas als ‚falsche Farbe' (vgl. color in der Rhetorik), das Marchettus hier im Sinne des optischen Farbbegriffs als musica colorata zu korrigieren sich bemüht – ein Versuch, der sich allerdings nicht durchzusetzen vermochte, da vor dem Hintergrund der inzwischen allgemein gebräuchlichen Deutung von chroma als Umfärbung diatonischer Stufen der Vorschlag von Marchettus dem Postulat einer musica chromatica gleichkommt. Daß man nicht bereit war, diese latente Gleichsetzung zu akzeptieren, ist ein Anzeichen für das terminologisch geschärfte Bewußtsein dieser Zeit. Der euphemistische Ausdruck color pulchritudinis täuscht über den mus. Sachverhalt hinweg, bis schließlich das alte Vorurteil gegen das Ethos des Chromas durch die Praxis endgültig überholt ist und somit unter Anknüpfung an das antike Klanggeschlecht die terminologische Neubildung chromatisch bzw. Chromatik möglich wird.
Bei dieser Umdeutung spielt die Vorstellung der Verzierung nach dem Vorbild der Malerei eine wichtige Rolle, wodurch unter den Verhältnissen der Mehrstimmigkeit zugleich die Berührung von Chroma mit den verschiedenen Arten des color deutlich wird. Einen verzierten Kontrapunkt (Contrapunctus floridus) bezeichnet beispielsweise J. A. Herbst auch als „coloratus", das er vom griech. χρῶμα ableitet:

Musica Poëtica (Nürnberg 1643): *Contrapunctus floridus sive coloratus* ist/ vnd wird darumb also genennet/ weil derselbe in mancherley *signis* vnd Zeichen/ vnd entgegen gesetzten Noten bestehen thut/ vnd durch vnterschiedliche Figuren der Noten gesetzet wird/ daher kompt *Colorare* vnd *Coloraturæ*, das ist/ mancherley formen Art vnd Weiß zu Singen/ damit der Gesang gezieret/ formiret vnd außgedrucket wird. Die *Græci* nennen diese Art vnd Manier *Musicam Chromaticam*, à χρῶμα, *Color*, weil mancherley *Signa* vnd Zeichen darinnen gefunden vnd gebraucht werden/ als ♮. ♭. ♯. *Colores* seynd in der Music mancherley Art von *Fugen*, *Syncopationen*, liebliche *Clausulen* vnd *Cadentien*, welche gleichsam schöne *Phrases* seyn/ so ein jeder *Modus* oder *Tonus*, neben seinen natürlichen vnd rechtmässigen *Clausulen* drüber vnd drunter *assumirt* vnd annimmt (5).

Die Fähigkeit ‚chromatischer' Töne, diatonische Skalentöne zu ‚färben' (χρώζειν, colorare), beruht auf ihrer geringen Intervallgröße, die keinen wirklichen Wechsel des Tones, sondern nur eine akzidentelle Veränderung bewirkt. Diese wird daher nicht durch eigenständige Tonsymbole, sondern Zusatzzeichen, die „Claves Chromaticae" angezeigt. Diese ‚Umfärbung' kann sich auf einzelne Töne der diatonischen Skala, aber auch auf die Skala als Ganze (infolge ihrer Transposition) beziehen. So führt J. G. Walther unter Berufung auf A. Kircher die Töne der C-dur-Skala einmal sämtlich mit ♯ und einmal mit ♭ vorgezeichnet an, indem er erklärt:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. Weimar 1708) I, 1, Cap. 4: Folgende *Claves*... werden *Claves Chromaticae*, und eine aus solchen *Clavibus* bestehende *modulation*, wird *Genus modulandi Chromaticum* genennet, *i. e. colorabile (à χρῶμα, color) quia mutat colorem diatonici*... (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 67).

Aus der Reduktion von χρῶμα auf den Aspekt der Umfärbung folgt hier die Vorstellung einer Art ‚diatonischer Chromatik' (oder ‚Transpositions-Chromatik') vermöge der Assoziationskette: kleines Intervall – geringe Abweichung – Umfärbung diatonischer Stufen – Alteration – Chromatik.
Im Gegensatz dazu unterscheidet Walther im Art. *Chromatico, Chromatique* seines *Mus. Lexikons* (Lpz. 1732) sehr wohl zwischen wirklich chromatischen und nur transponierten Tönen:

[Chromatische Töne entstehen,] so offt man die *diatoni*sche und natürliche Ordnung, so zwischen den Tonen ist, verwechselt, indem man solche... entweder durchs ♯ erhöhet, oder durchs ♭ erniedriget; nicht aber, wie sich viele einbilden, und auch gar zu behaupten unterstehen: wenn viele ♯ oder ♭ nach dem *Clavi signata* stehen. Es ist alsdenn wohl eine vermittelst der *chromati*schen Zeichen gemachte *transposition*... (162 b).

Die Wirkungsgeschichte der Reduktion von χρῶμα auf den Aspekt der ‚Umfärbung' läßt sich bis in Lexikonart. der Gegenwart verfolgen, wo sie in unzulässiger Verkürzung des Sachverhalts zumeist einen terminologischen Zusammenhang zwischen dem antiken Klanggeschlecht χρῶμα und dem melodisch-harmonischen Terminus der neuzeitlichen Chromatik herstellt. Obwohl diese Herleitungen sachlich unzutreffend und terminologisch unzureichend sind, stellen sie doch einen Wirkungszusammenhang zwischen dem antiken und neuzeitlichen Terminus dar, weshalb hier nur einige Beispiele angeführt werden sollen. So definiert etwa H. J. Moser im Art. *Diatonik–Chromatik–Enharmonik* der MGG III (1954):

Chromatik (von griech. χρῶμα = Farbe) bedeutet die „Umfärbung" der diatonischen Stufen, zunächst besonders derer, auf denen Ganztöne stehen, zu alterierten Zwischenstufen... (405).

Diese Aussage bezieht Moser allerdings nicht auf das antike Tongeschlecht, sondern auf die aus den colores der musica ficta hervorgegangene moderne Chromatik. H. Engel zitiert im selben Artikel Aristeides Quintilianus, erwähnt aber die anderen Begriffsableitungen bezeichnenderweise nicht.
Die achte Aufl. des RiemannL (Lpz. 1916, 192 b) bezeichnet im Art. *Chromatik* die „Einführung solcher chromatischer Zwischenstufen in die diatonische Tonleiter" als „sozusagen umgefärbte" Stufen.
G. Dyson und W. Drabkin verstehen unter chromatischem Ton den leiterfremden Ton:

Art. *Chromatic*, New GroveD (London 1980): ...the term ‚chromatic' is generally applied to notes marked with accidentals foreign to the scale of the key in which the passage is written (IV, 377 b f.).

P. Cahn überwindet in seinem Art. *Diatonik – Chromatik – Enharmonik* (MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995) zwar dieses verkürzte Erklärungsschema, indem er einen kurzen und im wesentlichen auf H. Frisks *Griech. Etymologischem Wörterbuch* (Heidelberg 1970, II, 1121) basierenden Abschn. voranstellt. Der nachfolgende Verweis Cahns auf „zwei Versionen" (1215) der Begründung der Bezeichnung chroma, Aristeides Quintilianus und Martianus Capella einerseits und Boethius andererseits, bleibt nicht nur unvollständig, sondern tradiert abermals – und entgegen Cahns anschließend geäußerter Ansicht – die verkürzte Deutung von chroma als ‚Umfärbung von Tonstufen'.

(4) Unter den Verhältnissen der heptatonischen Diatonik bezeichnet das Attribut χρωματικόν bereits seit dem 4. Jh. vor Chr. die SPEZIFIK EINES INTERVALLS. Bei der Übertragung der Wesensmerkmale der Klanggeschlechter auf das System der diatonischen Modi werden nur noch die von der reinen Diatonik abweichenden Intervalle durch dieses Attribut bezeichnet, was aufgrund des verengten Farbbegriffs zur Partikularisierung einzelner Aspekte des Terminus führt: chromaticum für die Alteration einer diatonischen Tonstufe (im Sinne der Umfärbung) und molle für die ‚weiche' Moll-Terz (im Sinne des Klanggeschlechts).
So bestimmt Martianus Capella in Anlehnung an Aristoxenos das kleinste Intervall als Diesis, die ver-

schiedene Größen haben kann, wobei der Drittelton (tritemoria) die Bezeichnung chromatisch (chromatice) trägt und das „chromaticum modulandi genus" begründet:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (um 439) IX, 930: ... d i e s e o s uero distantiae tres sunt: nam prima breuior, quae tetartemoria nominatur ex eo... secunda ab illa maior est; nam tritemoria nominatur, quoniam habet partem tertiam toni, itemque chromatice appellatur, quod chromaticum modulandi genus per ipsam funditur... (ed. Dick, Stuttgart 1978, 494, 18–495, 1).

Diese Definition einer ‚chromatischen' Diesis kommt einer Abstraktion vom ursprünglichen Klanggeschlecht χρῶμα gleich. War die chromatische Diesis (δίεσις χρωματική) bei Aristoxenos als die „das χρῶμα betreffende" (d. h. dem chromatischen Klanggeschlecht zugehörende) Diesis zu verstehen gewesen, so wird das Attribut cromatice hier nicht mehr im Sinne der Intervallordnung des Klanggeschlechts verstanden, sondern als eine absolut bemessene Größe. Damit kann das ‚chromatische' Intervall nun auch losgelöst von seinem ursprünglichen Tetrachord verwendet werden, dieses Intervall selbst genügt schon, um das chromaticum modulandi genus zu begründen. Unter den Verhältnissen der diatonischen Modi erfährt die Benennung chromaticum folglich eine Beschränkung auf dieses spezifische Intervall, das die einfache Diatonik zur Freude der Ohren verziert oder ‚coloriert' bzw. durch seine ‚varietas' die Seelen der Zuhörer ergötzt.
Ein spezifisches Intervall des Chromas ist jedoch nicht nur der Halbton, sondern ebenso das sogenannte asyntheton Trihemitonion (ἀσύνθετον τριημιτόνιον), der Semiditonos. Eine Bedeutungsverschiebung des ‚chromatischen' Klanggeschlechts in Richtung des späteren Moll-Geschlechts scheint sich bereits bei Beda anzudeuten, wenn er die melodia chromatica mit der als Tetrachordgliederung inkorrekten Intervallfolge von bezeichnenderweise einem Ganzton und drei Halbtönen beschreibt und somit das ‚chromatische' Merkmal des Halbtons mit dem asyntheton Trihemitonion zusammenfallen läßt. Folgerichtig fügt er anschließend die Differenztöne des enharmonischen und chromatischen Geschlechts in das diatonische ein. Da sich sowohl im Enharmonion als auch im Chroma fünf Töne vom Diatonon unterscheiden, so ergeben sich insgesamt 18 Töne:

Musica Theorica (frühes 8. Jh.) XXXV: Melodia dicitur, quae et antiquior, quamvis subasperior, quando consonantia ex duobus tonis et semitonio vel hemitonio et duobus tonis, completur. Chromatica est quae et posterior et ad delectationem aurium sua varietate permulcet animos et nimiis minutiis tinnule fertur constatque ex tono et tribus semitoniis vel tribus semitoniis et tono. Enarmonium totam possidet armoniam et sui dignitate alias praecellit et constat ex duobus diesis et duobus tonis vel duobus tonis et duobus diesis (ed. Pizzani, Romanobarbarica V, 1980, 341, 8–342, 1); XXXIX: ...dissimiles ergo de chromatico quinque et de enarmonio quinque sumpti, ad decem et octo si adjciuntur, qui sunt in diatonico, fiunt XXVIII (344, 6–9).

Auf diese Weise sind das Chroma und die Enharmonik in das diatonische System integriert. In die gleiche Richtung weist ein vermutlich byzantinisches und wohl im 10. Jh. entstandenes Scholion bei Aristeides Quintilianus *De musica* II, 19, wo das χρωματικὸν γένος als ein durch Halbtöne vermehrtes und verdichtetes Diatonon bezeichnet wird:

Τὸ χρωματικὸν γένος διατονικόν ἐστιν ηὐξημένον καὶ πεπυκνωμένον ἡμιτονίοις (ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 92, 19–20).

Der akzidentielle Charakter der Begriffsmerkmale tritt hier deutlich hervor. Dabei ist hervorzuheben, daß die Behauptung, das chromatische Geschlecht sei das diatonische – „vermehrt und verdichtet durch Halbtöne" –, zwar der bereits bei Beda vollzogenen Synthese der drei Klanggeschlechter entspricht, mit Bezug auf das antike χρῶμα jedoch schlichtweg falsch ist, da dieses eine diastematische Struktur des Tetrachordes darstellt, in der diatonische Stufen weder verdichtet noch vermehrt werden. Vielmehr ist die Anzahl der Stufen in allen drei antiken Tongeschlechtern gleich. Denn darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen dem antiken χρῶμα und der neueren Chromatik: diese fügt dem Diatonischen die „chromatischen Stufen" hinzu, jenes ist eine eigenständige Melodiegattung. Von daher deutet sich hier abermals ein verändertes Verständnis von χρῶμα an: Mit der faktischen Aufhebung von χρῶμα als eigenständigem Geschlecht bleibt als Merkmal des ‚Chromatischen' nur der Halbton. Dieser ‚chromatische' Halbton kann nun zur ‚natürlichen' diatonischen Skala nur noch hinzutreten als Veränderung des Stammtones oder als Zwischenstufe zwischen zwei diatonischen Ganztönen. Dann freilich werden die Stufen des Tetrachordes bzw. der Oktave um ebendiese Zwischentöne vermehrt und die Skala mithin verdichtet.
Den Ansatzpunkt für die allmähliche Ausfüllung der siebenstufigen Diatonik durch chromatische Zwischenstufen bildet die Unterscheidung des b molle und b durum infolge konjunkter und disjunkter Zusammenfügung der Tetrachorde (wobei die coniuncta dem alten Synemmenon-System der Griechen entspricht) in der diatonischen Skala, wodurch der Ganzton in zwei ungleiche Halbtöne, den diatonischen semitonus maior (Apotome) und den enharmonischen semitonus minor (limma) geteilt wird, ein Verfahren, das die musica ficta aus Gründen des color pulchritudinis auf die anderen Töne der diatonischen Skala überträgt (vgl. etwa Prosdocimus de Beldemandis, *Libellus monochordi* IV [1413]; CS III, 251 a f.). Bei der Größenbestimmung dieser Intervalle geht Marchettus von Padua nach aristoxenischer Manier von der Teilung des Ganztones in fünf Teile, die er Diesen nennt, aus. Demzufolge besteht der

enharmonische Halbton aus zwei, der diatonische aus drei und der chromatische aus vier Diesen:

Lucidarium (zw. 1309 u. 1318) II, 5, 23–28: Quarum quelibet quinta pars vocatur dyesis, quasi decisio seu divisio summa; hec est maior divisio que possit in tono cantabili reperiri. Due autem simul iuncte ex istis quinque componunt semitonium enarmonicum, quod minus est, quod a Platone vocatum est lima, continens duas dyeses; tres vero ex istis dyesibus faciunt semitonium dyatonicum, quod maius est, quod quidem vocatur apotome maius, id est, pars maior toni in duas divisi; quatuor autem dyeses cromaticum semitonium constituunt; de quibus omnibus per ordinem est videndum (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 138 u. 140);

Diese Differenzierung von drei unterschiedlichen Halbtönen wird von Prosdocimus de Beldemandis scharf kritisiert, indem er die strikte Trennung zwischen dem Klanggeschlecht im Sinne der Tetrachordteilung und den absolut zu bestimmenden Intervallen bzw. Halbtönen verlangt:

Tract. musice speculative (1428): Dicit [Marchettus] in fine capituli quod illa tria nomina scilicet enarmonicum. Diatonicum. et Cromaticum sunt nomina trium Semitoniorum Specie distinctorum quod falsum est. quoniam illa tria nomina non sunt nomina Semitoniorum Sed sunt nomina trium diuisorum Tetracordorum teste Boetio libro primo sue musice capitulo cuius rubrica talis est (RMI XX, 1913, 752).

Entgegen Marchettus unterscheidet Prosdocimus nur zwei Halbtöne, den großen und den kleinen. Der Halbton werde nicht so genannt, weil er den Ganzton in gleiche Hälften teile (was nach Boethius unmöglich ist), sondern weil er imperfekt sei. Eine Fortschreitung (excessus), in welcher vom großen zum kleinen Halbton fortgeschritten wird (z. B. as–gis), werde Croma genannt, wobei dieses weder ein Teil des Ganztones, noch des großen oder kleinen Halbtones sei. Das Croma ist also gleich der Differenz zwischen dem großen und kleinen Ganzton (d. h. gleich dem syntonischen Komma, welches etwas größer als $^1/_9$ des Ganztones ist):

Libellus... IV: ...sed dicitur a semi, quod est imperfectum, et sic tantum sonat semitonium quantum imperfectus tonus. Excessus vero quo majus semitonium minus excedit croma nominatur, quod croma nec totius toni, nec alicujus semitoniorum majoris scilicet et minoris pars aliquota existit, ut ipsi musice auctores demonstrative declarant... (CS III, 252 a).

Anstelle der Teilung des Ganztones in fünf Diesen schlägt Prosdocimus zwei Arten, den Ganzton in Halbtöne zu teilen vor: 1. durch Einführung eines ♭ zu allen diatonischen Stufen (b, des, es, ges, as) und 2. durch Einführung des ♯ (ais, cis, dis, fis, gis). Indem er alle diese Halbtöne gleichmäßig über die Oktave verteilt, erhält er die 17-stufige enharmonisch-chromatische Skala c, des, cis, d, es, dis, e, f, ges, fis, g, as, gis, a, b, ais, h:

ibid. VIII: Et isto modo per totum monocordum habere poteris bina semitonia inter quaslibet duas litteras immediatas in manu musicali tonum resonantes (257 b).

Terminologisch gesehen löst er damit den einfachen Zusammenhang von Halbton und Chroma tendenziell auf, indem seine cromata nicht mehr mus. Intervalle, sondern nur noch kleinste systematische Maßeinheiten sind.
Im Unterschied zu Prosdocimus bestimmt J. Hothby den zwischen den Tönen A und B (mollis) als Rest (limma) des Intervalls A-H (B quadratum) gewonnenen Halbton als croma und begründet damit seine Bezeichnung als molle:

Excitatio quaedam musicae artis per refutationem (vor 1487): Quare semitonium quod inter A et B rotundam oritur triplici causa molle nominatur. Primum quia lima est, deinde quod B rotundum positum inter octavas quasquadratum durum discordans est ipsum B rotundum molle atque consentiens ostenditur, voces videlicet per haec signa significatae. Denique ex toni divisione accidit ex qua croma efficitur, quod coloratum atque molle appellatur, sicut unumquodque huiusmodi sic natum quibus de causis nomen B mollis propter se obtinere voluit et si eius modulatio sive motus vocum in primis in diatono gestiat (CSM 10, 43).

Hier wird der Halbton nicht nur aufgrund seiner Herkunft vom chromaticum genus, auch nicht vermöge seiner Fähigkeit der Umfärbung diatonischer Stufen, sondern als absolute, d. h. vom Klanggeschlecht unabhängige Größe („per sectionem toni in lima atque apothomen semitonia croma nascuntur", 53) definiert.
Davon ist es nur noch ein kleiner Schritt, alle mit Vorzeichen versehenen Töne eines Stückes als „chromatisch" aufzufassen, wie dies Johannes Tinctoris tut:

Expos. manus (nach 1477): Secunda ♮ pro ♮ mi et utriusque ♭ fa ♮ mi dum ibi canitur mi, quod dicitur quadrum a sua forma, eo quod sit inferius quadra. Sunt autem plerique clavem hanc figurantes taliter ♯, sed male, hoc enim signum est semitonii cromatici proprium (CSM 22, I, 40: III,25).

Infolge der Abstraktion chromatischer Intervalle aus ihrem vormaligen Umfeld der Klanggeschlechter löst sich der Terminus chromaticum in der Folgezeit gewissermaßen in seine Einzelaspekte auf. Während der verzierende Aspekt der ‚Farbe' vor allem dem Halbton zugeschrieben wurde, scheinen die Attribute des Weichen (μαλακόν), des Süßen (γλυκεῖνειν) sowie Angenehmen und Lieblichen (ἡδύς), also die ethischen Aspekte im semantischen Feld des mus. χρῶμα, allmählich auf ein anderes, ebenfalls dem antiken Klanggeschlecht entstammendes Intervall übergegangen zu sein, das asyntheton Trihemitonion, die ‚weiche' Terz, so daß ein direkter Weg von den ‚weichen' Halbtönen zur Mollterz führt. Dieser Vorgang einer semantischen Umwertung läßt sich etwa folgendermaßen rekonstruieren: Der Begriff des μαλακόν, der bei Platon noch ein metaphorisches Attribut des unmännlich-weibischen Charak-

ters gewesen war, wurde bei Aristoxenos vermöge seiner quantitativen Bestimmung vom ethischen zum ästhetischen Begriff: Das Adjektiv μαλακόν bezeichnet immer das relativ kleinere Intervall zwischen Hypate und Lichanos, nicht etwa nur das Intervall des Halb- oder Vierteltons. Der Begriff μαλακόν kann, wie auch sein Gegenbegriff des τονιαίον oder σύντονον, spätestens seit Aristoxenos unabhängig vom System der Klanggeschlechter und der Ethoslehre als mus. Terminus existieren und die relative Qualität eines Intervalls bezeichnen. Mit dem Verschwinden des μαλακὸν γένος (d. h. der vierteltönigen Enharmonik) und der zunehmenden Vernachlässigung der Chroai bei den Theoretikern ab dem 2. Jh. nach Chr. blieb der Begriff des μαλακόν notwendig auf das Chroma beschränkt, aber nicht mehr im Sinne der alten Ethoslehre, sondern als quantitatives Charakteristikum des für das Chroma typischen Pyknons von zwei Halbtönen, dessen Restintervall im Tetrachord das asyntheton Trihemitonion bildet. Zu einer Zeit, da die Diatonik das allein vorherrschende Tongeschlecht ist, erscheint gerade dieses Trihemitonium (bzw. Semiditonos) als das charakteristische Intervall des Chromas, das folgerichtig auch nach dessen Attribut mollis genannt wird. Den Beleg für diese folgenschwere Deutung liefert Remigius Aut., der die Benennung mollis mit dem asyntheton trihemitonium bzw. der Mollterz erklärt:

Commentum in Martianum Capellam (zweite Hälfte 9. Jh.): ENARMONII scilicet generis; duae scilicet divisiones sunt notae. CROMATIS scilicet generis, TRES scilicet sunt divisiones notae. QUARUM UNA PRIMA QUAE MOLLIS AC SOLUTA id est lasciva. MOLLIS dicitur quia tria hemitonia habet in una regione et a ceteris regionibus ABSOLUTA id est ampla, quoniam vero tria hemitonia unius spatii comparata duobus hemitoniis hemiolia ratio efficitur (ed. Lutz, Bd. II, Leiden 1965, 347, 1–6; vgl. auch 332, 20).

Diesem Beleg kommt schon deshalb eine auch überlieferungsgeschichtlich große Bedeutung zu, weil es sich dabei um eine aktualisierende Deutung handelt. So kann Marchettus de Padua, *op. cit.* IX, 1, 23, die kleine Terz definieren:

Omnis semiditonus in uno intervallo cromaticum genus est... (320).

Ein anon. *Musicae liber* des 14. Jh. bestätigt diese Auffassung:

Quid est semiditonus? – Est chromaticum genus, scilicet tonus et semitonus in uno intervallo positus et dicitur a semi, quod est medius et ditonus, id est consonantia composita de uno tono et uno semitono et est quarta consonantia (ed. La Fage, *Essais de diphthérographie mus.*, Paris 1864, 244).

Es wäre wohl abwegig, diese kleine (Moll-)Terz als Tiefalteration der Dur-Terz (oder als Synthese von Ganzton und Halbton, wie dies später geschieht) erklären zu wollen, da hier ausdrücklich von nur einem Intervall die Rede ist, und dieses entsteht nicht durch ‚chromatische Umfärbung', sondern entstammt direkt dem antiken chromatischen Tongeschlecht. Marchettus sagt, daß dieses Intervall „cromaticum genus est", nicht, daß es coloriert sei. Gerade deswegen, weil der Begriff chroma auch bei Marchettus als Abweichung von der diatonischen Norm, also als Umfärbung von Intervallen (color pulchritudinis) verstanden wird, kann diese kleine Terz paradoxerweise nicht ‚chromatisch' (colorabilis) sein (zu weiteren Gründen für den Ausschluß der kleinen Terz vom Chromatischen vgl. unten), wohl aber ist sie „chromaticum genus" und infolge von dessen weiblich-weichem Ethos mollis. Die chromatische Mollterz verhilft auf diese Weise einem Gedanken der Ethoslehre, der in der Musiktheorie eigentlich längst als überholt galt, zu neuen Ehren – dem Begriff des Klanggeschlechts. Obwohl das Chroma nur noch im Sinne umgefärbter Tonstufen des Diatonischen von praktischer Bedeutung erscheint, stellt sich – vermittelt über die ‚weiche' Terz – doch die Vorstellung der Klanggeschlechter auch im Diatonischen wieder ein, in Gestalt von Dur und Moll. Das Mollgeschlecht tritt im mus. Bewußtsein an die Stelle des alten χρωματικὸν γένος. Als ‚chromatisch' gelten gemäß dem verkürzten Farbbegriff fortan nur umgefärbte, vermittels des chromatischen Halbtons alterierte Töne der diatonischen Skala im Sinne der musica colorata und späteren Chromatik, während am zweiten ursprünglich chromatischen Intervall, dem asyntheton Trihemitonion, nur das Attribut des Weichen haften bleibt. Ganz folgerichtig aber tradiert diese ‚weiche Terz' den weiblich-weichen und klagenden Charakter seines ursprünglichen Klanggeschlechts in mus. neuer Funktion (→ *Dur* V. (1)–(5)).

Eine Art Zwischenstufe auf dem Weg vom alten Klanggeschlecht über die colores der musica ficta bis hin zum neuen Begriff des Chromatischen stellt die Unterscheidung von reinen und vermischten Klanggeschlechtern dar. Bereits Hothby betont wieder den untrennbaren Zusammenhang der Intervalle mit ihrem jeweiligen Klanggeschlecht, woraus er (im Gegensatz zu Prosdocimus, s. o.) auch das Benennungsprinzip der Halbtöne ableitet:

op. cit.: Et in primis semitonia quae cum ad diatonum pertinent diatonica nominentur, quando vero ad croma cromatica, quando denique ad enharmonicum, enharmonica, cum per eorum motus atque gestus genera melorum cognoscantur...;
Sic autem apertissime genera haec semitonia necessario possident, et rursus ab eis possidentur quemadmodum vir uxorem, et ipse quoque ab eadem ut sine illis genera ipsa constare non possint neque ipsa sine generibus cum sint eorum quasi cives, neque alia sine aliis sua nomina habere valeant (CSM 10, 53).

Treten folglich chromatische Intervalle im Diatonon auf, so kann es sich dabei im Grunde nur um ein Genus permixtum handeln. Diese Konsequenz aus der ‚genetischen' Klassifikation der Intervalle zieht Fr. Gafori:

De Harmonia Mus. Instr. Opus (beendet 1500, veröff. Mailand 1518) I, 15: Diuisio toni in semitonium minus & maius

uel in duo semitonia minora & comma quam permixtum genus uoco cum chromaticæ extensioni adhæreat a diatonica non recedens (f. XVIII').

Gegen die Kritik Spataros, der diesen Sachverhalt der musica ficta zurechnen will, verteidigt sich Gafori:

Apologia adversus Ioannem Spartarium (Turin 1520): Descripsimus enim permixtum genus quo singulos tonos in duo inæqua semitonia maius scilicet & minus plectro duximus partiendos, ut inde in unoquoque tetrachordo hac ipsa partitione tres diatessaron id eas facile aptiusque quisque contemplari possit (f. A ii);
Ibi enim minus semitonium naturale uaria & dissimili denominatione notatum est: ut hac animaduersione ipse conterritus ac penitentia ductus (eo ommisso) ad diatonicum Guidonis introductorium cui & permixtum genus interduxit quasi chromaticis (falso tamen) condensationibus roboratum redire compulsus sit: ut in practicæ suæ processu apertius perspicitur (f. A v f.).

Indem der Terminus genus permixtum die Vorstellung genusspezifischer Intervalle und damit die alte Lehre von den antiken Genera als Melodiegattungen wieder in das Bewußtsein hebt, stellt er zugleich auch die Voraussetzung für die Definition absoluter chromatischer Intervalle (im Unterschied zu den Alterationen der musica ficta) und deren nachfolgende Integration in das System der diatonisch-chromatischen Skala dar.
Eine neue Qualität erhält die Auseinandersetzung mit den antiken Genera durch die Versuche N. Vicentinos, das chromatische Klanggeschlecht für die zeitgenössische Musik fruchtbar zu machen. Im Unterschied zu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen versteht Vicentino den Ausdruck chroma im Sinne der antiken Melodiegattung. Daher unterscheidet er zwischen ‚spetie del genere Cromatico' und ‚spetie Cromatiche'. Ersteres bezeichnet die Stufe des chromatischen Tetrachords, letzteres hingegen die Veränderung (Umfärbung) einer diatonische Stufe zu einem dem chromatischen Klanggeschlecht analogen Intervall:

L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica (Rom 1555) I, 10: ...la spetie Cromatica adunque sarà in ogni luogo, che ritrouerai tramutata la spetie di qualunque genere in altri gradi, che di quelli del suo proprio genere, in essempio, quando occorrera un grado del tono, nel luogo del semitono naturale del genere, ouero nell'ordine Diatonico; all'hora quel grado sarà spetie Cromatica Diatonicamente posta: & lo simile auerrà, quando d'un grado di tono naturale, sarà fatto grado di semitono accidentale, quel grado sarà detto spetie Cromatica, cioè tramutata la natura d'un tono in un grado di semitono: & così sarà necessario nominare i gradi delle spetie d'ogni genere, secondo la loro tramutatione, quando in quelli non osserueranno l'ordine del suo genere: et quelli gradi si chiameranno Cromatici Diatonici, & Cromatici Enarmonici, secondo che sarà l'apparenza de gradi... (f. 15').

Zugleich führt Vicentino die beiden Erklärungstraditionen des Chromatischen als Mittleres zwischen Diatonon und Enharmonion bzw. als Umfärbung diatonischer Stufen zu einer Synthese, wobei er sich auf Boethius beruft. Dieser spreche von „chromatisch" nicht nur aufgrund der Unterschiede der Proportionen, sondern auch aufgrund der Transformation der Intervalle von einer Ordnung in die andere:

ibid. I, 7: ...Boetio dice, che Cromatico non significa altro, si non quando ritrouerai l'ordine Diatonico esser mosso, & tramutato; onde prima la Quarta che conteneua esso Genere, & caminaua per tono, tono, & semitono, hora si muoue per due semitoni, & un grado di terza minore, & non lo dice Cromatico solamente per le differenze delle proportioni, ma anchora per cagione delli gradi tramutati d'un' ordine di gradi, tramutati in altro ordine... (f. 14').

Dabei unterscheidet Vicentino sehr wohl eine Transformation, die nur orthographischen Charakter besitzt, von einer, die tatsächlich zu einer Ab-weichung vom Diatonischen führt (vgl. f. 46 f.).
Obwohl Vicentino auf die antiken Genera rekurriert, ist die chromatische Skala auch für ihn nicht eigenständig, sondern nur als Ableitung vom Diatonon zu verstehen. Was das Ethos der Genera betrifft, so gilt das Diatonon als hart (aspro), während das chromatische und enharmonische Geschlecht aufgrund der Kleinheit der Intervalle als weich oder lieblich (soave) eingestuft werden (vgl. Berger 1980, 30). Die Vermischung der Genera führt zu größerer Vielfalt und folglich Schönheit in einer Kompos. (vgl. ibid. III, Cap. 15, f. 47' f.). Daß Vicentino das Chromatische trotzdem noch im Sinne einer Melodiegattung versteht, erweist sich nicht nur an der Rolle der Halbtöne, sondern mehr noch des asyntheton trihemitonion (semiditonus) in seinem System. Er besteht darauf, daß in einer Kompos., welche die unzusammengesetzte kleine und große Terz neben den diatonischen Intervallen gebraucht, alle drei Genera gemischt sind. Es ist demzufolge nicht möglich, zu unterscheiden, welchem Klanggeschlecht die Intervalle einer Kompos. im einzelnen zugehören.
Aus diesem Grund reicht V. Lusitano (*Introd. facilissima*, Rom 1532) das Vorhandensein der Terzen für die Präsenz des Chromatischen allein noch nicht aus. Während Vicentino am asyntheton trihemitonion festhält, erklärt Lusitano die kleine Terz als Summe von Ganzton und diatonischem Halbton. Sie sei daher nicht chromatisch, vielmehr werde nur durch zwei aufeinanderfolgende Halbtöne die Grenze des Diatonischen in einer Komposition überschritten (vgl. Berger 1980, 16).
Gh. Dankers (*Trattato sopra una differentia mus.*, Ms. um 1559/60; vgl. Berger 1980, 126) läßt als einziges ausschließlich chromatisches Intervall nur den grösseren Halbton gelten. Intervalle hingegen, die als Summe diatonischer Halb- oder Ganztöne verstanden werden können, sind für ihn rein diatonisch. Mit Vicentino ist Dankers sich jedoch darin einig, daß das bloße Vorhandensein von Vorzeichen und folglich Transposition noch keine Chromatik bedeutet (vgl. Berger 1980, 21). Man solle daher nicht von musica

ficta bzw. falsa sprechen, sondern eher von fiktiver Transkription, da es sich trotz der Vorzeichen in Wahrheit um diatonische Töne handelt; niemand nenne solche Musik chromatisch:

Vicentino, *op. cit.* III, 14: ...& non si dè dire musica finta, ma più presto transcrittione finta, perche la Musica è notata con Quattro b.molli, che alla uista, pare tutta tramutata per lo notare, & à gl'orecchi nissuna differenza si sentirà dalla Musica scritta con b.molli, à quella scritta senza come di sopra hò detto, & accio che alcuno non dica Musica Cromatica à quella compositione... (f. 47ᵛ).

Wie Vicentino beruft sich auch G. Zarlino auf die antike Tradition der Klanggeschlechter, wenn er das chromatische Tetrachord als Folge von großem und kleinem Halbton alternierend mit kleiner Terz beschreibt, allerdings mit dem Unterschied, daß die chromatische Oktave einen dem systema diezeugmenon entstammenden Ganzton enthält. In Anlehnung an Gafori versteht Zarlino chroma im Sinne einer Verzierung, woraus er dann auch die auf Boethius zurückgehende Namensaitiologie ableitet:

Le Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) II, 16: Questo (come vuol Boetio) è detto Chromatico, quasi Colorato, o Variato, da χρῶμα..., che vuol dir Colore; & prese questo nome dalla superficie di alcuna cosa, che levata, le fa variare il colore... (85).

Die Entstehung des Chromas versucht Zarlino aus der Synthese des diatonischen synemmenon und diezeugmenon Systems und dessen Übertragung auf alle anderen Stufen zu erklären, also analog zum Wechsel zwischen b molle und b durum und dessen Übertragung auf andere Stufen, wodurch die neuere Chromatik zustandekommt (ibid. II, Cap. 32, 111). Es entspricht dieser synthetischen Auffassung der Klanggeschlechter, daß Zarlino (wie Lusitano) auch die Terzen als zusammengesetzt erklärt und somit diatonisch versteht (ibid. III, Cap. 75, 283).
Hier knüpft Fr. Salinas an, indem er sich ganz von der antiken Tetrachordgliederung abkehrt: Es sei weder notwendig, daß mehr als ein chromatischer Ton dem diatonischen Tetrachord hinzugefügt werde, noch daß dieses Genus durch das asyntheton trihemitonium fortschreite. Die Kraft des Chromatischen bestehe vielmehr darin, daß jeder darin befindliche Ton in zwei Halbtöne geteilt werde.

De musica (Salamanca 1577) IV, 33: ...sed fallitur, quoniam existimat, non plures chordas, quàm vnam Chromaticam addendam esse Tetrachordo Diatonico, & procedendum in eo genere per Trihemitonium, vel Semiditonum. Quandoquidem vis Chromatici generis in hoc sita est, vt omnis in eo tonus reperiatur in duo Semitonia diuisus... (233).

Bedeutsam ist die von der antiken Tradition völlig abweichende ethische Konsequenz, die Salinas daraus zieht. Obwohl das Diatonische laut Boethius das natürlichere der Klanggeschlechter ist, sei es doch zu hart und das chromatische Geschlecht sei erfunden worden, um dessen Rauhheit zu mildern. Seinen Namen habe es aufgrund seines weicheren und perfekteren Klanges erhalten. Allein die ‚Umfärbung' diatonischer Intervalle genügt somit für die Feststellung des chromatischen Klanggeschlechtes; Salinas geht sogar so weit zu behaupten, daß es niemals eine selbständige Chromatik oder Enharmonik gegeben habe. Mit dieser Abkehr vom Kriterium der Tetrachordgliederung ist das chromatische Klanggeschlecht im Sinne der Melodiegattung endgültig verlassen und der Übergang zur neueren Chromatik vollzogen:

ibid. III, 2: Sed quamuis cæteris naturalius sit, est tamen durius, vt Boëtius ait, ad quam duritiem mollificandam Chromaticum inuentum est quod sine Diatono reperiri non potest...; & quoniam illud mollius ac perfectius reddit, inde nomen accepit, tanquam à perfectiori, vt iam non Diatonum, sed Chromaticum dicatur... Et nemo credat vnquam Chromaticum, et Enharmonium, a Diatono separata fuisse, aut in aliquo eorum sine illo modulationem vllam fieri potuisse, quandoquidem per interualla Chromatica, et Enharmonia continuatim procedi non posse... (104).

Theoretiker wie V. Galilei folgen in ihren Ansichten über die Genera im wesentlichen Zarlino. Die Frage, ob selbständige chromatische Kompos. (im Sinne der Melodiegattung) möglich seien, verneint Galilei aus harmonisch-kontrapunktischen Gründen: Das chromatische Genus verfüge nicht über genügend Konsonanzen, wie sie für eine Kompos. der modernen Polyphonie nötig seien (*Dialogo della Musica Antica, et della Moderna*, Florenz 1581, 104; vgl. auch *Discorso intorno all'uso del Enarmonio et di chi fusse autore del Cromatico*, Ms. 1590/91; ed. Rempp, *Die Kontrapunkttrakt. Vincenzo Galileis*, Köln 1980, 174 u. 176). Erste Überlegungen Galileis über die Notwendigkeit einer gleichschwebenden Temperierung der Tasteninstrumente zum Zwecke freier Transponierbarkeit (*Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino...*, Florenz 1589, 109–113) schließen sich daran an und belegen damit die Etablierung des modernen diatonisch-chromatischen Tonsystems.
Trotzdem ist aus den Schriften der Zeit zu ersehen, daß der grundlegende Unterschied zwischen den antiken und modernen Genera, obwohl faktisch bereits ausgeprägt, noch nicht endgültig theor. erfaßt ist. So zeigt sich beispielsweise in Galileis traditioneller Erklärung des Terminus chroma oder dem bekannten Vergleich von Chroma mit der Kolorierung einer Zeichnung in der Malerei immer wieder auch die nicht abreißende Tendenz zu metaphorischer Deutung der Termini:

Discorso intorno..., loc. cit.: ...dal quale effetto si acquistò nome di Croma, che colore significa, per la qual voce colore, intesero ancora gl'antichi Greci la consonanza et l'Aria della Cantilena (175).

Erst gegen Ende des 16. Jh. und nachdem eine größere Anzahl antiker Trakt. zugänglich geworden war, schärfte sich das kritische Bewußtsein gegenüber der tradierten Lehre von den antiken Genera. So unterscheidet E. Bottrigari streng zwischen der musica finta und der chromatischen Intervallordnung

im Sinne des Klanggeschlechtes (vgl. Rempp 1989, 86 f.). Die mehrstimmige zeitgenössische Musik läßt sich seiner Meinung nach mit dem antiken Chroma jedoch nicht erklären, sie ist vielmehr eine Mischung aus Diatonik, Chromatik und musica finta:

Il Melone (entstanden um 1591, veröff. Ferrara 1602) I: ...conchiudo, che le Cantilene d'hoggi... non possono ragioneuolmente esser chiamate ne pure Diatoniche, ne pure Chromatiche: Ma si bene vna mistura Musicale di due specie Armoniche, cio è della Diatonica diatona incitata di Tolomeo, & della Cromatica di Didimo... (24).

G. M. Artusi erkennt klar, daß das Wesen der antiken Genera in der grundsätzlichen Beschränkung auf sieben Töne bestand, während in modernen Kompos. jeder diatonische Ton durch Akzidentien entweder erhöht oder erniedrigt werden kann (*L'Artusi, overo delle imperfettioni della moderna musica*, Venedig 1600, f. 16). Daraus folgt, daß nur das Diatonon dem antiken Äquivalent vergleichbar ist, während die moderne Chromatik sich vom antiken Chroma grundlegend unterscheidet. Abermals erweist sich hier das asyntheton trihemitonion als wesentliches Unterscheidungskriterium. Artusi folgt der Ansicht Lusitanos, daß das Wesen der modernen Chromatik in der Teilung des Ganztones besteht, während sie keine unzusammengesetzte Terz enthält (f. 18' f.). Andererseits gibt er Vicentino insoweit recht, daß die moderne Musik, da sie nicht zwischen großen und kleinen Ganztönen und Halbtönen unterscheidet, weder rein diatonisch, noch chromatisch oder enharmonisch sei (f. 20 f.), sondern alle drei Genera vermische (f. 38).

Noch W. C. Printz hält an dieser Auffassung fest. Nach den Genera modulandi Simplicia oder pura folgen bei ihm die Genera modulandi composita oder mixta. Diese sind entweder alte oder neue:

Phrynidis mytilenaei oder d. Satyrischen Componisten dritter Theil (Dresden u. Lpz. 1696): *Genus Modulandi Diatonico Chromaticum Antiqvius* ist/ in welchen *Tetrachordum Diatonicum* mit dem *Tetrachordo Chromatico* zusammen gefüget ist... [folgt „*Scala*: H. c. cs. d. e. f. fs. g. a."];
Diatonico-Chromatico-Enharmonicum Genus modulandi ist/ welches die drey alten *Genera* zusammen gefüget in sich begreifft... [folgt „*Scala*: H. HEnh. c. cs. d. e. eEnh. f. fs. g. a."] (45);
Die neuen *Genera Modulandi Composita* oder *Mixta* seyn *Syntono-Chromaticum* und *Syntono-Chromatico-Enharmonicum* (47).

Das Kriterium der Güte dieser genera ist die Anzahl der möglichen „Triades Harmonicas", die entsprechend der Verhältnisse 6:5:4 (Moll-Akkord) oder 15:12:10 (Dur-Akkord) gebildet sein müssen, wenn sie rein sein sollen. Die rechte ‚Mischung' der genera ist hier somit eine Frage der mus. Temperatur.

Zu einer chromatischen Skala im modernen Sinne führt diese Vorstellung des genus permixtum nicht. Noch Chr. Bernhard lehnt die Bezeichnung einer Tonfolge von vier oder mehr Halbtönen als „chromatisch" sogar ausdrücklich ab und klassifziert sie stattdessen als die rhetorische Figur des passus duriusculus (*Tract. compos. augmentatus*, um 1660; ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 77).

Entgegen diesem Festhalten am Modell des antiken Chromas setzt sich die Einsicht vom Wesen der neueren Chromatik im 17. Jh. jedoch auch außerhalb Italiens durch. So bemerkt M. Praetorius (*Syntagma mus.* II, Wolfenbüttel 1619, 91), daß die „*Claves chromaticæ* oder die *Semitonia*" vom Wechsel zwischen konjunkten und disjunkten Tetrachorden stammen. Nachdem man das b zwischen a und h gesetzt habe, sei dieses Verfahren dann auch auf andere Stufen ausgeweitet worden.

Das Ergebnis der lang geführten Diskussion über die Klanggeschlechter kann schließlich nach J. Matthesons *Neu-Eröffnetem Orch.* (Hbg 1713) zusammengefaßt werden:

...das andere *Genus*, nemlich *Chromaticum*, bedeutet eine solche *Disposition*, wo die *Octava*, da sie im *Genere Diatonico* nicht mehr als 7. *Intervalla* gehabt/ deren 12. nemlich lauter halbe Thone haben soll/ und folglich sich der *Diæsis* oder des gedoppelten Creutzes zur Erhöhung der Thone bedienen muß... (56).

In einem solchen System sind weder fis, noch cis, noch dis, noch gis unnatürliche oder „*fictæ* Claves", sondern „alle miteinander *veritable* und selbständige Thone" (*Das Beschützte Orch.* II, 4, Hbg 1717, 421), weshalb Mattheson sich auch für den Gebrauch absoluter Tonbuchstaben einsetzt, während er die relativen Solmisationssilben als unnötig kompliziert und veraltet verwirft. Der Übergang zur modernen chromatischen Skala ist vollzogen, wenn Mattheson allen 12 chroamtischen Tönen der Skala eine eigenständige Qualität zubilligen kann:

ibid.: Was soll denn das *fictum*? was das *naturale*? Es ist kein *Tonus fictus* in der Welt: alle *Toni* sind *reales, naturales & veri;* von gleicher *Autorität*/ von gleichem Gehalt und von gleichem Rang; aber nicht von gleicher Wirckung/ und wegen unserer Schwachheit können sie auch noch nicht allenthalben zu gleichem Gebrauch kommen (422).

Sachlich bleibt somit festzuhalten, daß das Konzept der modernen Chromatik nicht durch die Einfügung chromatischer Töne nach dem Modell des antiken Klanggeschlechtes, sondern die Verschränkung diatonischer Tetrachorde bzw. später Hexachorde entstanden ist (vgl. P. Cahn, Art. *Diatonik – Chromatik – Enharmonik*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. II, Kassel u. Stuttgart 1995, 1221). So erklärt etwa J. Ph. Kirnberger die Entstehung der chromatischen Skala historisch zutreffend durch die allmähliche Einführung von subsemitonia modi für jeden Ton der diatonischen Skala, woraus dann die Notwendigkeit zur Temperierung des Systems entstanden sei (*Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik*, Bln 1771, 10).

Aus diesem Grund wollen Kirnberger und J. A. P. Schulz im Art. *Chromatisch (Musik.)* in J. G. Sulzers

Allgemeine Theorie d. schönen Künste I (Lpz. ²1792) die chromatische Tonleiter nicht gelten lassen, denn sie sei im Grunde „blos ein aus vielen diatonischen Leitern der harten Tonart zusammengesetztes System, welches entstehet, wenn zu jedem, der diatonischen Stufe des *C* Dur zugehörigen Tone, ebenfalls seine diatonischen Stufen der harten Tonart hinzugethan" (475 a). Chromatische Töne werden von Sulzer als ‚tonartfremde' Töne bestimmt:

In der heutigen Musik haben wir eigentlich nur das diatonische Geschlecht beybehalten: indessen geschieht es doch oft, daß zu der Melodie Töne genommen werden, die nicht in die diatonische Leiter des Grundtones, darinn man singt, gehören. Diese werden alsdenn chromatische Töne genennt. Besonders nennt man diejenigen Stellen des Gesanges chromatisch, wo derselbe durch verschiedene halbe Töne hintereinander steigt oder fällt (474 a).

Eine weitere terminologische Klärung bringt D. G. Türk:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Chromatisch (diatonisch-chromatisch) wird die Tonleiter genannt, wenn sie aus sieben großen und fünf kleinen, folglich überhaupt aus zwölf, halben Tönen besteht (60).

Zugleich betont er die Relation der Benennung diatonisch und chromatisch zum jeweils zugrundeliegenden System: Weder sei ein Ton ohne Versetzungszeichen von sich aus diatonisch, noch ein Ton ohne ein solches chromatisch. Daher sei es auch irrig, die Versetzungszeichen ohne Einschränkung „chromatische Zeichen" zu nennen (ibid.).
Einen klaren Unterschied zwischen moderner Chromatik und der antiken Melodiegattung macht H. Chr. Koch:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Chromatisch*: Die älteren Griechen brauchten dieses [chromatische] Klanggeschlecht unvermischt; wir können uns aber von diesem Gebrauch anjetzt keinen deutlichen Begriff mehr machen...
In der modernen Musik kann kein besonderes chromatisches Klanggeschlecht statt finden. Diejenige Tonleiter, die man gemeiniglich chromatisch nennet, besteht aus einer aus diatonischen und chromatischen Fortschritten zusammen geschobenen Leiter...
Das Wort chromatisch wird sehr oft ganz wider die Etymologie in dem Ausdrucke: D a s T o n s t ü c k i s t c h r o m a t i s c h g e s e t z t, gebraucht, wo es so viel heißen soll, daß in demselben viel Dissonanzen, ungewöhnliche Auflösungen derselben, scharfe Uebergänge in entfernte Tonarten, ungewöhnlichere harmonische Verbindungen u[nd]. d[er]. gl[eichen]. enthalten sind (328 f.)

Noch in den Lexika des 19. Jh. besteht durchaus kein einheitlicher Chromatik-Begriff. Die Auffassungen schwanken zwischen dem Kriterium der Alteration diatonischer Stufen (im Sinne der Umfärbung) und der Fortschreitung durch Halbtöne (im Sinne der chromatischen Skala). Dabei ist neben der Vermengung der modernen Chromatik mit dem antiken Klanggeschlecht teilweise auch die Anführung tradierter Auffassungen zu beobachten, wie etwa derjenigen A. Kirchers von der Herleitung der Benennung chroma (zit. oben, II. (2)), die sich bis in F. Riewes unten, III., zit. *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879) hält. Unsicherheit verrät beispielsweise die Erläuterung des HäuserL (Meißen [1828] ²1833):

C h r o m a t i s c h, heißt eigentlich f a r b i g, b u n t; mit einem musikalischen Ausdrucke übersetzt, vielleicht: l e i t e r f r e m d (I, 89).

Zugleich werden in den Lexika seit um 1830 einige neue terminologische Fügungen des Attributes chromatisch mit gesonderten Artikeln bedacht, wie *Chromatischer Accord, Chromatische Bewegung, Chromatische Intervalle, Chromatischer Lauf, Chromatische Note, Chromatische Toene, Chromatische Tonleiter, Chromatische Verwandlungssylben, Chromatische Zeichen* (vgl. etwa HäuserL, Meißen 1828, I, 48 f. u. ²1833, I, 89 f., sowie AnderschW, Bln 1829, 99 f.).
Bei Riewe, *op. cit.*, 54, erscheint der Begriff chroma bzw. croma als Terminus für das Versetzungszeichen, während im RiemannL (Lpz. ³1887) unter dem Stichwort *Chroma* zu lesen ist:

... c h r o m a t i s c h e r H a l b t o n, d. h. das Intervall, welches ein Ton der Grundskala mit dem durch ♯ erhöhten oder durch ♭ erniedrigten derselben Stufe bildet... Chromatische Töne im Akkord sind nur solche, welche als Erhöhungen oder Erniedrigungen eines zum Klange gehörigen Tons... aufgefaßt werden (179 b).

Gemeint ist hiermit also die moderne Chromatik, während für das antike Klanggeschlecht auf den Art. *Griechische Musik* verwiesen wird. In allen diesen terminologischen Kontexten fällt die überwiegend attributive Verwendung von chromatisch auf, während das vom ital. cromatico bzw. franz. cromatique herkommende dtsch. Chromatik – obwohl erstmalig schon von C. Ph. E. Bach (*Versuch über d. wahre Art d. Klavier zu spielen*, Bln 1753, 131) gebraucht – in Lexika erst sehr viel später verwendet wird. So etwa in der 8. Aufl. des RiemannL (Bln und Lpz. 1916, 192), wo das Stichwort *Chromatik* nun als Sammelbegriff der das Chroma betreffenden Phänomene (das antike Klanggeschlecht inbegriffen) erscheint.
Der Zusammenhang zwischen dem antiken Klanggeschlecht Chroma und der modernen Chromatik, aber auch den verschiedenen Erscheinungsformen des Color, ist also weniger sachlicher als vielmehr terminologischer Art, wobei insbesondere die Vorstellung der ‚Umfärbung' das verbindende Element darstellt. Dennoch läßt sich darüber hinaus auch eine inhaltliche Gemeinsamkeit feststellen. Der mit chroma bezeichnete Sachverhalt hat zu allen Zeiten eine die Grenzen des jeweils zugrundeliegenden Tonsystems überwindende Konsequenz. Zu seinen impliziten Konnotationen gehört das Symptom der Krisis und die Funktion des Übergangs: In der Antike dringt infolge des Chromas der Halbton in die anhemitonische Harmonia der Dorer und verwandelt das zuvor pentatonische System in ein heptatonisches. Im 16. Jh. führt die Zunahme chromatischer Töne in der diatonischen Tonleiter allmählich zur Krise und schließlich Überwindung des Hexachordsystems und

der Konstituierung der modernen Tonskala mit den zwölf temperierten Halbtönen in der Oktave. Und schließlich bewirkt die Zunahme ‚chromatischer' Mittel in der Musik des 19. Jh. die Entmachtung der Tonalität und Emanzipation der Dissonanz in den zwölf gleichberechtigten Halbtönen der Dodekaphonie.

III. Eine Sonderbedeutung stellt die Verwendung von chroma oder croma als Bezeichnung KLEINER NOTENWERTE wie Semiminima bzw. Fusa dar. Deren Notenköpfe sind im Unterschied zu den Notenwerten von der Minima aufwärts schwarz gefüllt, d. h. also ‚farbig'. Die Notationspraxis veranschaulicht dadurch wiederum den Sachverhalt, daß diese Notenwerte durch Imperfektion entstanden sind und aufgrund ihres kleinen Zeitwertes als Chroma verstanden werden. In ausschmückenden Melismen dienen sie zur ‚colorierenden' Ausfüllung melodischer Intervalle und metrischer Längen mittels kleiner Werte:

H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) III, 1: Fusa, quæ pleno pingitur corpore, ut Semiminima, sed colori uncum etiam addit, non colorata binos adijcit uncos. In his igitur extremis duabus ex æquo color atque uncus dimidium tollunt (196).

Der Ausdruck color, Farbe, bezieht sich hierbei einerseits auf die ausschmückende Funktion der Melismen im Sinne des optischen Farbbegriffs, bewahrt jedoch auch die Konnotation der ‚kleinen und imperfekten Intervalle', aus denen Chroma besteht.
J. Hothby führt in seinem Trakt. *De cantu figurato* (vor 1487) acht „figurae cantus simpliciter mensurabilis sive cantus figurati" auf: „maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, croma et semicroma" (CSM 31, 19: I,1), sowie sechs Pausen: „pausa longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima et croma" (22: III,1). Der Terminus croma bezieht sich hier also auf die kurzen Notenwerte der melodischen Figuration. Daher heißen die ‚colorierten' Madrigale aufgrund der vielen kleinen bzw. geschwärzten Noten Madrigali cromatici. Obwohl es sich hierbei sachlich und terminologisch nicht um Phänomene des Chromas, sondern des color handelt, wird doch die begriffsgeschichtliche Überschneidung dieser beiden mus. Sachverhalte deutlich. Der simple Schluß von der Farbe der Notenzeichen auf die Benennung erstreckt sich auch auf die mus. Symbolik im Sinne von Augenmusik (z. B. schwarze Noten für Nacht und Finsternis) und der mus. Figuration (z. B. tremolo als Symbol für Angst und Zittern).
Den akzidentiellen Charakter für die Gestalt einer Melodie hat der Begriff croma mit Chroma gemein. So verlangt G. Caccini, derartige kleine Notenwerte mit gehöriger Leichtigkeit, „sprezzatura", vorzutragen. Insofern, als jene Töne eben deshalb leichtzunehmen sind, weil sie zumeist in dissonantem Verhältnis zum Baß stehen, wird der sachliche Zusammenhang der terminologisch homonymen Phänomene croma und Chroma offenbar:

Nuove musiche e nuova maniera di scriverle (Florenz 1614), Vorrede: La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome e simicrome sopra diuierse corde, co'l quale, fatto à tempo, togliendosi al canto vna certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso... (ed. Schmitz, Musikwiss. Studien XVII, Pfaffenweiler 1994, 43 f.).

Noch L. Mozart gebraucht in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756, 25) für die Achtel-, Sechzehntel und Zweiunddreißigstelnote den Terminus croma, wobei er die entsprechenden Notenwerte als „einfache Fuselle, *Croma*", „doppelte [Fuselle], *Semicroma*" und „dreyfache [Fuselle], *Biscroma*" bezeichnet.
Die gleiche Bedeutung wie croma kann auch color bzw. engl. colour besitzen:

Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Mvsicke* (London 1597) I: Phi[lomathes]. What is *imperfection?*
Ma[ster]. *It is the taking away of the third part of a perfect notes value,* and is done three manner of wayes, *By note, rest, or cullor...*
Imperfection by coullour, is when notes perfect are prickt blacke, which taketh awaie the third part of their value... (24).

Morleys Zitat verdeutlicht den Zusammenhang der schwarz gefärbten Noten mit dem Phänomen der colores in der Mensuralnotation. Dort wird Imperfektion beim Wechsel des dreizeitigen in ein zweizeitiges Metrum (und umgekehrt) ebenfalls durch farbige Noten (zumeist Rotfärbung) dargestellt. Über die bloße Funktion der Färbung als diakritisches Zeichen hinaus handelt es sich dabei um eine Form der Metabole im metrisch-rhythmischen Sinn, bzw. die Mischung zweier metrischer Schemata in Analogie zum ‚Mischprodukt' des chromatischen Klanggeschlechts, eine Parallele, die den Benennungsgrund für color aufscheinen läßt:

Marchettus de Padua, *Pomerium* (zw. 1318 u. 1319): Si autem cantus sit mixtus, puta de modo perfecto et imperfecto, cuilibet notae longae de modo imperfecto dicimus debere addi signum superius nominatum (et hoc est proprius quod tales cantus diversis coloribus figurentur)... (CSM 6, 206: III, 4,12).

Die Übertragung des Begriffs color auf rhythmisch-metrische Verhältnisse ist offenbar durch die analoge Verwendung als melodischer Terminus (color im Sinne der Umfärbung von Tonstufen) inspiriert, kann sich aber auch auf das historisch gewachsene semantische Feld des Begriffs χρῶμα (vgl. insbesondere die Proportionenlehre) berufen.
Schließlich verselbständigt sich die Vorstellung von chroma bzw. color als ‚Umfärbung' derart, daß man vom notationstechnischem Mittel der Farbe sogar auf den Ursprung der Benennung χρῶμα rückschließen zu können glaubte. So äußert J. G. Walther die Vermutung, daß auch der Name des chromati-

schen Klanggeschlechts auf die Verwendung farbiger Notenzeichen zurückzuführen sei, unter Hinweis auf P. Schottus, der den semiotischen Sachverhalt zwischen dem mus. Phänomen (Alteration) und seinem Zeichen (gefärbte Noten) geradezu auf den Kopf stellt:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. Weimar 1708) I, 1, Cap. 4: *P. Schottus*... saget, besagtes *Genus modulandi* werde deswegen *Chromaticum* genennet, *quod Veteres hoc a praecedenti (sc. diatonicó) diversis coloribus distinxerint* (ed. Benary, Jenaer Beitr. zur Musikforschung II, Lpz. 1955, 67).

Eine ähnliche Ableitung wie Walther führt auch J.-J. Rousseau in seinem *Dictionaire de musique* (Paris 1768) an:

Art. *Chromatique*: Ce mot vient du Grec χρῶμα qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ses demi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture (97 f.).

Rousseau läßt also offen, für welche der Aitiologien man sich zu entscheiden habe. Eine Quelle für die erstere nennt er nicht, doch kommt dafür vermutlich A. Kircher in Betracht. Nach Auskunft des GathyL (Lpz. 1835, 71) hätten die Griechen laut Kircher das chromatische Tongeschlecht zum Unterschied vom diatonischen mit „bunter Farbe" bezeichnet, daher der Name.

Die von Walther im Anschluß an den oben zit. Passus geäußerte Überlegung, daß damit auch die unterschiedlichen Farben der Tasten der Clavierinstrumente in Zusammenhang zu bringen seien –

...es kann vielleich daher kommen, daß unserer ietzigen *Claviaturen Semitonia* mehrentheils mit schwartzen Holtze, oder weißen Beine, von denen andern *diatonischen Clavibus* noch heutiges Tages, so wohl wegen der Zierde, als Nothwendigkeit halber, unterschieden werden (67) –,

setzt sich fort in der Auffassung F. Riewes (*Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, 54), daß überhaupt die andersfärbigen Obertasten der Klaviaturen als Grund für die Benennung der „chromatischen Töne" in Anschlag zu bringen sind. In der Folge seien diese Benennungen von den Tasteninstrumenten auch auf andere Instrumente und schließlich auf alle alterierten Töne übertragen worden.

Lit.: FR. BELLERMANN, Die Tonleitern u. Musiknoten d. Griechen, Bln 1847; G. JACOBSTHAL, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang d. abendländischen Kirche, Bln 1897; H. RIEMANN, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., [Lpz. 1898] Bln [2]1921; DERS., Hdb. d. Musikgesch., Lpz. 1919; H. ABERT, Die Lehre vom Ethos in d. griech. Musik, Lpz. 1899; TH. KROYER, Die Anfänge d. Chromatik im ital. Madrigal d. XVI. Jh., Lpz. 1902; A. EINSTEIN, Augenmusik im Madrigal, ZIMG XIV, 1912; R. VON FICKER, Beitr. zur Chroamtik d. 14. bis 16. Jh., StMw II, 1914; R. SCHÄFKE, Gesch. d. Musikästhetik in Umrissen, [Bln 1934] Tutzing [2]1964; H. HUSMANN, Olympos – Die Anfänge d. griech. Enharmonik, JbP XLIIII, 1937; O. J. GOMBOSI, Tonarten u. Stimmungen d. antiken Musik, Kopenhagen 1939; C. SACHS, The Rise of Music in the Ancient World, East and West, New York 1943; J. HANDSCHIN, Der Toncharakter, Zürich 1948; C. DAHLHAUS, Die Termini Dur u. Moll, AfMw XII, 1955; M. VOGEL, Die Enharmonik d. Griechen, Düsseldorf 1963; S. BAUD-BOVY, L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne, Rev. de Musicol. LIII, 1967; DERS., Échelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson grecques, Schweizer Beitr. zur Musikwiss. III, 1978; DERS., Le dorien etait-il un mode pentatonique?, Rev. de Musicol. LXIV, 1978; H. FRISK, Griech. Etymologisches Wörterbuch II, Heidelberg 1970, Art. χρῶμα; J. MARTIN, Antike Rhetorik, München 1974; S. MICHAELIDES, The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia, London 1978; K. BERGER, Theories of Chromatic and Enhasmonic Music in late 16th Cent. Italy, Studies in Musicology X, Ann Arbor, Michigan 1980; FR. A. GALLO, Die Notationslehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984; A. BARKER, Greek Mus. Writings, Cambridge 1984 u. 1989; FR. REMPP, Elementar- u. Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino, in: Ital. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh., Gesch. d. Musiktheorie VII, Darmstadt 1989; A. RIETHMÜLLER, Musik zw. Hellenismus u. Spätantike, in: Die Musik d. Altertums, hg. von dems. u. Fr. Zaminer, Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989; H. LAUSBERG, Elemente d. literarischen Rhetorik, Ismaning [10]1990; M. WEST, Ancient Greek Music, Oxford 1992; W. D. ANDERSON, Music and Musicians in Ancient Greece, Ithaca u. London 1994.

Eckhard Roch, Bochum 1999

Clausula

lat. clausula (Dim. von vulgärlat. clausa, dem Part. Perf. Fem. von claudere, schließen, abschließen, einschließen), Ende, Schluß, Abschluß; rhet. Schlußsatz, -wendung, -formel, -folgerung, Sentenz; metr. Schlußvers, jeweils der zweite, kürzere Vers, Versende, Klausel; gramm. Wortende; jur. Schlußformel, Gesetzesformel, Klausel, Bedingung, Einschränkung, Verklausulierung; darüber hinaus: kleiner abgeschlossener Raum, Mönchszelle, Schlucht, Engpaß, Zaun; ital. clausola, älter: clausula; span. cláusula; frz. clausule, älter: clausele; engl. close, älter: cloze (von clausa); dtsch. Klausel, älter: Clausul.

I. Seit dem frühen Mittelalter wird der rhetorische Terminus clausula, den Isidor von Sevilla für das „sinnabschließende Gesamt-Kolon der Periode" verwendet, auch zur formalen Beschreibung von Musik herangezogen. (1) Erstmals um 900 bei Hucbald begegnet der Terminus im Sinne des mehrere membra (cola) umfassenden Schlussabschnitts eines Gesangs. (2) Neben diesen speziellen tritt seit dem früheren 12.Jh. ein allgemeinerer Wortgebrauch für jede Art musikalischer Abschnittsbildung, seit dem 13.Jh. gelegentlich sogar für beliebige Ausschnitte aus einer mus. Einheit.

II. (1) Bereits in der *Alia musica* (späteres 9.Jh.) ist der Terminus auch auf den Ambitus einer Tonart übertragen worden; (2) er wird, hiervon abgeleitet, seit Guido (1025/26) auch im engeren Sinne des Intervalls gebraucht.

III. Analog zum rhetorischen Wortgebrauch für die rhythmisch ausgestaltete Silbenfolge des Perioden-Endes wird der Terminus seit dem 12.Jh. ferner speziell auf die formelhafte Schlussbildung insbes. im mehrst. mus. Satz bezogen.

I. Bereits in der lat. Rhetorik war clausula Terminus technicus und wurde in vielfältiger Weise gebraucht. Zunächst bezeichnete das Wort in einem scharf begrenzten Sinn die „rhythmisch ausgestaltete Silbenfolge des Perioden- oder Kolon-Endes" (Lausberg 661). Dieser Silbenfolge kam die doppelte Funktion zu, mittels einer spürbaren Vermehrung von metrischen Längen das syntaktisch wichtige Satzende zu steigern und den rhythmischen Fluß der Sprache zu bremsen. Die antike Rhetorik verfügte über ein kompliziertes System solcher rhythmischen, jedoch, im Gegensatz zu den Versenden in der Poesie, antimetrischen Klauseln, die sich aus mindestens zwei und höchstens drei pedes rhythmici zu maximal sieben Silben zusammensetzten. Die verschiedenen Klauseltypen wurden in den Lehrbüchern der Rhetorik in der Art eines Kataloges verzeichnet und nach ihrer Brauchbarkeit beurteilt. Martianus Capella etwa nennt die rhythmische Verbindung des Trochaeus mit dem Molossus, dessen erste Länge in zwei Kürzen aufgelöst ist, eine „gute Klausel" (bona clausula):

De arte rhetorica (1. Drittel 5.Jh.) 37, 522: bona clausula fit, si pro novissimo molosso ionicus minor ponatur post trochaeum, ut si dicas: ‚mare fluctuantibus, lītus agitānti' ... (ed. Halm, *Rhetores* 477, 23).

Auch das „satz- oder kolonabschließende Wort" in den rhetorischen Figuren der Epipher und ‚disiunctio' wird als clausula bezeichnet (Lausberg, loc. cit.).

Bei der Epipher, der Gegenfigur zur Anapher, wird am Schluß von parallelen Satzteilen ein und dasselbe Wort absatzmäßig wiederholt. Nach Quintilian wird bei der disiunctio dieses Prinzip gelockert, indem als clausulae synonyme Ausdrücke gesetzt werden:

Inst. oratoria (um 100 p.Chr.) IX, 3, 45: aliquando ... initia quoque et clausulae sententiarum aliis, sed non alio tendentibus verbis inter se consonant. initia hoc modo: ‚dediderim periculis omnibus, obtulerim insidiis, obiecerim invidiae.' rursus clausulae ibidem statim: ‚vos enim statuistis, vos sententiam dixistis, vos iudicastis'. hoc ... disiunctionem vocant... (ed. Radermacher II, 182).

Initium und clausula bezeichnen hier als terminologisches Gegensatzpaar die Anfangs- und Schlußwörter von Satzteilen. In beiden Fällen bezeichnet clausula einen formalisierten „Abschluß". In seiner Schrift *De arte grammatica* (4.Jh.) definiert Victorinus auf die Frage:

Clausula quid est? Compositio verborum plausibilis structurae exitu terminata (ed. Keil IV, 192, 5–6).

Es ist anzunehmen, daß es sich dabei um den ältesten Bedeutungsbereich des Wortes handelt, der dann aber im Laufe der Zeit vom ‚Abschluß' auf ‚das vor dem Abschluß Liegende' übertragen wurde. Möglich wäre aber auch, daß das Wort einesteils für ‚Abschluß' stand, andernteils aber auch alles ‚Eingeschlossene' bezeichnete: nicht in jedem Falle kann eindeutig zwischen den beiden Grundbedeutungen scharf unterschieden werden.

So bezeichnet das Wort auch ganz allgemein das ‚Ende eines Satzes', wenn Quintilian etwa schreibt, daß nirgendwo im Satz der Rhythmus (numerus) der Rede derart von Wichtigkeit sei als an seinem Ende („in clausulis"):

op. cit. IX, 4, 61: magis tamen [numerosus] et desideratur in clausulis et apparet, primum quia sensus omnis habet suum finem poscitque naturale intervallum, quo a sequentis initio dividatur, deinde quod aures continuam vocem secutae ductaeque velut prono decurrentis orationis flumine tum magis iudicant, cum ille impetus stetit et intuendi tempus dedit... (II, 210).

Spezifischer kann das Wort clausula aber auch die Bedeutung eines ‚abschließenden Abschnitts einer Periode' annehmen, der, wie im folgenden Beleg, von einem Epiphonem, d.i. einer Sentenz in Schlußstellung mit affektisch-zusammenfassender Abschlußwirkung, eingenommen werden kann:

op. cit. VIII, 5, 11: addita in clausula est epiphonematis modo non tam probatio quam extrema quasi insultatio (II, 108).

Bei Isidor von Sevilla findet sich eine Erweiterung des Begriffsfeldes auf das „sinnabschließende Gesamt-Kolon der Periode" (Lausberg, loc. cit.):

Etymologiae (1. Drittel 7.Jh.) II, 18: componitur autem instruiturque omnis oratio verbis, comma et colo et periodo: comma particula est sententiae, colon membrum, periodos ambitus vel circuitus; fit autem ex coniunctione verborum comma, ex commate colon, ex colo periodos; comma est iuncturae finitio, utpota (Cic. Mil. I): ‚etsi vereor, iudices', ecce unum comma; sequitur et aliud comma: ‚ne turpe sit pro fortissimo viro dicere', et factum est colon, id est membrum, quod intellectum sensui praestat; sed adhuc pendet oratio, sicque deinde ex pluribus membris fit periodos, id est extrema sententiae clausula: ‚ita veterem iudicorum morem requirunt' (ed. Lindsay).

*

Exkurs: Periodos ist die vollkommenste Vereinigung mehrerer Gedanken in einem Satz und besteht aus Teilen, d.h. Gedankenelementen, die in der Periode zum Ganzen integriert werden. Man unterscheidet längere Teile, die cola, und kürzere, die commata heißen. Das colon als Teil der Periode ist auf keinen Fall syntaktisch völlig selbständig, sondern ist ein mit seiner Umgebung eng verschlungener Gedanke (griech.: colon, lat.: membrum: Glied des Körpers). Während das colon einen durch einen Zäsureinschnitt gekennzeichneten Ganzheitsanspruch erhebt und wie die periodos eine rhythmisierte Schlußbildung aufweist, ist das comma (abgehauenes Stück, lat. caesum, incisum, articulus) ein völlig unselbständiger Bestandteil der Periode. Die lat. Übertragungen membrum und incisum sind in der lat. Rhetorik üblich; clausula für periodos hat sich, nicht zuletzt wohl wegen seiner Vieldeutigkeit, nicht allgemein durchgesetzt.

Lit.: Lausberg § 923–936.

*

Ducange zitiert s.v. *clausula* den lombardischen Grammatiker Papias, der in seinem 1053 verfaßten Glossarium definiert: „Clausula est in oratione brevis sententia", womit er den Begriff sogar von jeglichem ‚Abschluß' trennt und ihm die allgemeine Bedeutung von ‚kurzem Satz' gibt. Es ist allerdings fraglich, ob er damit einen gelehrten Standpunkt vertritt.
In der lat. Poetik hingegen bezeichnete der Terminus clausula in einem allgemeineren Sinn den ‚abschließenden Abschnitt' bzw. den ‚Abgesang eines Gedichts' (wie noch bei [1] und [2] der folgenden Isidor-Stelle), dann aber auch ganz spezifisch (wie bei [3]) den ‚jeweils zweiten, kürzeren Vers' in der Epode, einer von Horaz aus dem Griech. ins Lat. übernommenen Gedichtform, in der eine Langzeile mit einem ‚kurzen Vers' (clausula) abwechselt:

Isidor, *op. cit.* I, 39, 23 f.: Epodon in poemate clausula [1] brevis est. Dictum autem epodon, quod adcinatur ad speciem elegiaci, ubi praemisso uno longiore, alter brevior componitur, atque in singulis quibusque maioribus sequentes minores quasi clausula [2] recinunt. Clausulas [3] autem lyrici appellant quasi praecisos versus integris subiectos, ut est apud Horatium (Epod. 2, 1): ‚Beatus ille, qui procul negotiis', deinde sequitur praecisus: ‚Ut prisca gens mortalium'; sic et deinceps alterni, quibus aliqua pars deest, et ipsi praecedentibus similes, sed minores (ed. Lindsay).

(1) Erstmals um 900 begegnet in der Musiklehre der Terminus clausula (bzw. clausura) im Sinne des mehrere membra (cola) umfassenden SCHLUSSABSCHNITTS eines Gesangs.
Dabei übernehmen die Autoren ganz offensichtlich die Kategorien und Termini der Rhetorik (nicht der Poetik); Johannes Affl. fügt dann um 1100 der entsprechenden Definition Isidors (II, 18) die Bemerkung „ita et in cantu" hinzu. Es ist jedoch nicht zu übersehen, daß im Verlauf des Mittelalters ein Bedeutungswandel stattfindet, der zur Entwicklung und Ausweitung des Terminus in der antiken Rhetorik gegenläufig ist. Weitete sich der rhetorische Terminus in der Antike von der ‚Schlußbildung' auf den ganzen ‚vor dem Schluß liegenden Abschnitt' aus, so ist in der mittelalterlichen Musiklehre eher eine rückläufige Tendenz zu beobachten: vom ‚Abschnitt' zurück zum ‚Einschnitt' bei Abschluß der Periode. Doch behält das Wort gleichzeitig die Bedeutung von ‚Abschnitt' bei.

Bei Hucbald ist mit clausula wohl noch ausschließlich der mehrere membra umfassende Schlußabschnitt eines Gesangs gemeint; clausula ist hier synonym mit periodus und circuitus verwendet:

Musica (um 900): ... donec periodo id est clausula sive circuitu suis membris distincta terminetur (GS I, 125a).

Johannes Affl. schließt sich Isidor an; ob er jedoch im Unterschied zu diesem eher an den ‚Einschnitt am Perioden-Schluß' („quae et pausationes appellari possunt") denkt, bleibt wegen der doppelten Bedeutung von pausatio (Pause und Abschnitt) fraglich:

De musica (um 1100): Vel certe toni dicuntur ad similitudinem tonorum, quos Donatus distinctiones vocat; sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma incisio, periodus clausura [Lesart: clausula] sive circuitus, ita et in cantu (CSM 1, 79: X, 21–22).

Die Bedeutung von clausula schwankt hier ebenso zwischen ‚Abschnitt' und ‚Einschnitt' bzw. ‚Zäsur' wie bei den Wörtern distinctio und incisio.
Der zit. Text des Johannes Affl. wird von Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1280 u. 1304, ed. Cserba 153) und Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25), 35 (CSM 3, VI, 88: 12) fast wörtlich wiederholt.
Heinrich Eger beläßt das Begriffssystem comma/incisio, colon/membrum, periodos/clausula bei der Rhetorik und verwendet für den entsprechenden Sachverhalt in der Musiklehre („apud musicos") die griech. Termini systema, diastema, teleusis. Gleichzeitig unternimmt Eger eine tonartliche Differenzierung der verschiedenen Einschnitte:

Cantuagium (um 1380): Ornat etiam, si cantus distinctiones habeat legitimas, hoc est, si in puncto sententiae suspensivo dictio colon, id est membrum apud rhetores, diastema vero, id est disjunctus ornatus apud musicos, non in finali, sed in alia clave decenter pauset, sicque in puncto legitimo dictio comma, id est incisio, et apud musicos systema, id est conjunctus ornatus, in finali pauset, et si in puncto ultimato dictio periodus, id est clausura vel circuitus, a musicis teleusis, semper pausat in finali (ed. Hüschen 57).

Im *Tract. de musica plana* (dem Inhalt nach ins 12. Jh. gehörend, aber erst nach 1380 geschrieben) des Monachus Carthusiensis, der ebenfalls Johannes Affl. referiert, liegt das Gewicht des Wortes ganz deutlich auf ‚Einschnitt': „clausura vel terminus" (CS II, 445b). Dasselbe gilt auch für Adam von Fulda, der im 2. Teil seiner *Musica* (1490) membrum, incisio und clausura als „pausae prosales" (GS III, 354b) bezeichnet und im Blick auf die Musiklehre dieselben griech. Termini wie Eger verwendet. Noch in dieser Tradition stehen die *Praecepta musicae poeticae* (1563) des Gallus Dreßler, in denen clausula wieder deutlich die Bedeutung eines mus. ‚Abschnitts' (pars) hat. Er begreift darunter nicht nur die periodos, sondern auch das comma:

Quod autem in oratione est periodus et comma id in poetica musica sunt clausulae, quae tamquam partes integrum corpus constituunt (ed. Engelke 238).

(2) Neben diesen mehr speziellen Bedeutungen wird, im Musikschrifttum nachweisbar seit dem 12. Jh., clausula auch allgemeiner für JEDE ART MUSIKALISCHER ABSCHNITTS-

BILDUNG gebraucht. Ein frühes Zeugnis für solchen Wortgebrauch findet sich allerdings schon bei Tertullian, der mit clausulae offenbar einzelne Psalmverse meint, die zwischen Lesung und Predigt vorgetragen werden:

Liber de oratione (1. Drittel 3. Jh.): ... et hoc genus psalmos, quorum clausulis respondeant, qui simul sunt (MignePL I, 1194).

Der Schreiber des anon. Organum-Traktats von Montpellier (vermutl. 1. Hälfte 12. Jh.) bezeichnet mit clausula einen aus dem Cantus herausgelösten mus. Abschnitt, der in organaler Technik 2st. komponiert und durch copulatio beschlossen wird. Ein solcher ‚Klangabschnitt' besteht, wenn er mehr als drei Töne umfaßt, aus drei Teilen: einer inceptio, den voces organales und einer clausula (hier: Schlußbildung, vgl. unten III.):

Si due tantum sint uoces in clausula. non nisi copulatio est ibi... Si tres uoces. inceptio et copulatio... Si quatuor. est ibi inceptio et una uox organalis et clausula [Schlußbildung] ... Si quinque. est ibi inceptio et due uoces organales et clausula [Schlußbildung]... Si sex. est ibi principium et tres organales et copula... (ed. Eggebrecht 187: 13–17).

Auch an anderer Stelle des Traktats wird eine kompositorische Einheit clausula genannt. Diese soll den Umfang von acht Tönen nicht überschreiten:

Si quis ergo organum componere desiderat. duas ultimas voces clausulae prius eligat. et eas competenter cum cantu iungat. ut ex alia parte cum cantu ueniant (187: 3);
Sed clausulam ultra octo uoces ire non licet... (187: 11).

Auch in der Mehrst.-Lehre des Anon. A. de Lafage (12./13. Jh.) findet sich die Verwendung des Wortes clausula für einen mus. Abschnitt, der eine kompositorische Einheit bildet:

Cap. XIV (*De discantu simplici*): Sed si forte in fine clausulae in ultima aut in penultima dictionis sillaba, ut discantor pulchrior et facetior habeatur et ab auscultantibus libentius audiatur... Proinde cum deflorere finem clausulae volueris, vide ne nimios modulos per nimium saepius discantui misceas... (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 33: 8–9).

Im *Tonale Sancti Bernardi* (1. Hälfte 12. Jh.) bezieht sich clausula auf die Versikel- und Repetenda-Abschnitte des Responsoriums:

sed de ipso non debet iudicari sine illa parte responsorii, quae resumitur, ut sit unus cantus versiculi et repetitionis, sicut in responsoriis multae sunt clausulae, quae si per se iudicarentur, et male compositae et alterius modi invenirentur. Proinde sicut unus cantus est totum responsorium, licet ex diversibus clausulis constet, quae diversorum sunt modorum. ita unus cantus est versiculi et repetitionis, ex hoc et illo compositus. Propter hoc repetitio responsorii debet concordare versiculo et secundum litteraturam et secundum modulationem (GS II, 276b).

Lambertus ist möglicherweise der erste Autor, der mit clausula einen BELIEBIGEN AUSSCHNITT aus einer mus. Einheit bezeichnet, so z. B. einen sechs Töne umfassenden Melodieausschnitt auf die Worte „vilains levés sus“:

Tract. de musica (vor 1279): Et quoniam in tali binario tria tempora commorari reperiuntur, ide<m> longarum quevis predictarum retinere meretur, nisi tantummodo sola brevis primam precesserit longam, sicut per hanc clausulam patet... (CS I, 271b).

In dem vermutlich von Hieronymus de Mor. stammenden Nachtrag (zw. 1280 u. 1304) zum Mensuraltraktat des Johannes de Garlandia ist mit clausula wohl ein ganzer Abschnitt aus einem weltlichen Lied – ein reales Liedzitat – gemeint:

Item loco coloris in regione cuiuslibet pone cantilenam notam copulam vel punctum vel descensum vel ascensum alicuius instrumenti vel clausam lay (BzAfMw X, 97: *P* XVI, 17).

Hier wird clausula (bzw. clausa: diese nicht diminuierte Wortform ist auch in anderen Schriften bezeugt, vgl. Anon. 4, BzAfMw IV, 75, 24) synonym mit → punctus (IV. (2)) verwendet.
Auch der Anon. 4 (wohl 9. Jahrzehnt 13. Jh.) gebraucht clausula und punctus als Alternativbezeichnungen für Abschnitte (hier der Choralbearbeitung) und bezieht sich dabei sowohl auf Diskant- als auch auf Halteton-Partien:

Et [Magnus liber organi] fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat (BzAfMw IV, 46, 8–10);
Et hoc plane patet in *Alleluia Posui adiutorium* in loco post primam longam pausationem, et quidam dicerent: post primam clausulam notarum, quod alii nominant proprie loquendo secundum operatores instrumentorum punctum, et dicerent tunc: post primum punctum plenius patet, aliter: ut patet in secundo puncto eiusdem Alleluia etc. (56, 13–18; vgl. ferner 61, 1f. u. 17f.; 75, 24f.; 86, 19–21).

*

Exkurs: Fr. Ludwig hat mit Bezug auf den Anon. 4 den Terminus clausula enger gefaßt, als es dessen Äußerungen zulassen: „Es sind solche Partien der Organa, an denen die liturgische Melodie im Tenor besonders melismenreich ist und daher das... Auseinanderziehen in einzelne langgehaltene Tenor-Töne nicht erleidet, an denen so rhythmisch in beiden Stimmen straffer komponierte, musikalisch in sich geschlossene Abschnitte („Clausule“) entstehen“ (*Repertorium* I, 1, 15). Diese Definition Ludwigs bezieht sich primär auf die Kompositionen der sog. „Klausel-Faszikel“ der Notre-Dame-Hss., während der Anon. 4 ohne Einschränkung auf eine bestimmte Satztechnik beliebige Abschnitte auch innerhalb von Choralbearbeitungen selbst meint.

*

In der wahrscheinlich um 1300 im Bereich von Lüttich entstandenen *Summa musicae* bezeichnet clausula einen mehrere Noten umfassenden mus. Abschnitt (congeries notularum):

Item cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte,

und in Merkverse gebracht:

Congeries notulas fert plures clausula dicta, / Quas cantet pariter, fit earum multa relicta (GS III, 216a).

Jacobus Leod. verwendet das Wort zur Bezeichnung einzelner Zeilen einer Hymnus-Strophe, hier des Hymnus „*Ut queant laxis*“; nach den Anfangssilben und -tönen der Zeilen seiner ersten Strophe sind die Solmisationssilben gebildet worden:

op. cit. VI, 62: Sed Gallici, Angli, Alamanni has sic vocant: *ut, re, mi, fa, sol, la.* Sumptae sunt autem, ut aiunt, tactae voces vel syllabae ex clausulis primi versus hymni de sancto Johanne-Baptista compositi a Paulo Langobardorum historiographo, qui sic incipit: *Ut queant laxis*, et hoc sic patet: *Ut queant laxis*, ecce per principium illius clausulae habemus primam vocem quae est *ut*; *Resonare fibris*, et hic ex principio clausulae secundae vocem habemus secundam quae est *re* (CSM 3, VI, 165: 3f.).

In seinem Notationstraktat nach Philippe de Vitry meint der Anon. II mit clausula einen beliebigen mus. Abschnitt:

De musica antiqua et nova (2. Hälfte 14. Jh.): Et etiam, quod si aliquis modulus vel clausula cuiusdam cantus incipiatur (CS III, 368a).

Noch im 17. und 18. Jh. verbürgen mehrere Autoren den Gebrauch des Ausdrucks clausula bzw. Clausul mit der Bedeutung ,mus. Abschnitt'. A. Kircher wählt in seiner *Magnes, sive de arte magnetica* (Rom 1641, ff. 59 u. 595) wiederholt zur Bezeichnung eines kurzen Melodieabschnittes das Wort clausula (vgl. WaltherL [1732] 170). J. Mattheson gebraucht für die Wiederholung des Fugenthemas auf den verschiedenen Tonstufen den Terminus clausula synonyma:

Der vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der dritte Weg, darauf uns diese Notations-Quelle der Erfindung führet, begreift die Wiederholungen, mit ihrem Kunstworte clausulae synonymae genannt, oder was man sonst in fugierten Sachen den Wiederschlag nennet, d. i. wenn ich einen gewissen Satz in andre Höhe oder Tiefe versetze (124).

J. A. Scheibe bezeichnet mit Clausul eine Choralzeile:

Critischer Musikus (Lpz. [2]1745): ... und verursachet bey den Zuhörern keinen gemeinen Eindruck, wenn man in der [geistlichen] Symphonie dann und wann etwa durch eine Hoboe, oder wenn es ein sehr freudiges Stück ist, durch eine Trompete eine Clausul von dem darauf folgenden Gesange hören läßt... (602).

II. (1) Bereits in der *Alia musica* (späteres 9. Jh.) findet sich das Wort clausula auch auf den AMBITUS einer Tonart angewendet. Hinter diesem Gebrauch mag die Vorstellung stehen, der gesamte Tonumfang sei vom höchsten und tiefsten Ton „eingeschlossen". Der Schreiber meint den Tonumfang des 1. tropus zwischen der 8. und 12. Stufe (re-la) auf der von 1 = la an abwärts gezählten Skala:

Itaque melodiam primi tropi, quae est NONANOEANE, 8 et 12 videntur claudere; sed eidem clausulae, quae constat diapente, quidam addunt tonum, ut prius in eadem melodia resonat prima species diatesseron, deinde secunda, ut postmodum intendatur tertia; ad extremum ex ordine remittatur ab 8 ad 12 prima species diapente (ed. Chailley 116).

Zur Vorstellung des (vertikalen) „Einschließens" vgl. etwa Hucbald (GS I, 118a: „... soni ... claudantur inferius vel superius...") oder Wilhelm von Hirsau (GS II, 157a: „Primis etiam chordis clauditur...").

(2) Hiervon abgeleitet wird das Wort seit Guido von Arezzo auch im engeren Sinne des INTERVALLS gebraucht. Guido beruft sich auf Boethius, nach dessen Überlieferung das ganze Tonsystem nur aus wenigen Intervallen aufgebaut sei:

Micrologus (1025/26): Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur utillimum est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus [Lesart der Hss. E 1, M 9, P 5: his clausulis vel consonantiis velut] habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere (CSM 4, 105 f.).

Der Anon. Vivell, der den *Micrologus* um 1070 kommentiert, bestätigt die Lesart „clausulis vel consonantiis":

Clausulas vocat consonantias, quia continent et claudent hanc vocem harmoniam, id est modulationem, ne excedat eas aliud significando quam eas, quia nihil aliud est cantus nisi tantum istae consonantiae coniunctae (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1957, 107: 87).

Noch im selben Jh. findet sich Guidos Text fast wörtlich in einem Hermannus Contractus zugeschriebenen Lehrgesang. Darin wird betont, wie wichtig es sei, die neun Intervalle (clausulae) genau zu kennen und sie im Gedächtnis fest einzuprägen. Die Merkmelodie ist derart gebildet, daß jeweils zu den ersten beiden Silben der Intervallbezeichnung das genannte Intervall erklingt:

Versus ad discernendum cantum (nach 1050): Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contexitur, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus... etc. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est, eas altae memoriae commendare, nec prius ab huiusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis agnitis harmoniae totius facillime queat comprehendere notitiam (GS II, 152 f.).

Johannes Affl. kommt wohl der rhetorischen Forderung der „variatio sermonis" nach, wenn er in einem kurzen Abschnitt drei verschiedene Wörter synonym für Intervall verwendet, nämlich modus, intervallum und clausula. Über die Verwendung der kleinen und großen Sexten beispielsweise schreibt er:

De musica (um 1100): Duo autem qui restant modi, scilicet semitonium cum diapente et tonus cum diapente, intervalla vocantur. Et nota quod, quando dicis semitonium cum diapente, unum modum significas, quando vero semitonium et diapente, duos modos enuntias. Idem de tono cum diapente considera. Et hae duae clausulae rarius in cantu inveniuntur [es folgen die neun Intervalle in einer Tabelle]. Omnium autem harum clausularum exempla in cantu nosse desiderans discat cantilenam istam: ,Ter terni sunt modi quibus omnis cantilena contexitur' et cetera (CSM 1, 69 f.: VIII, 15-19).

Noch Cochlaeus benutzt clausula in der Bedeutung von Intervall:

Introductorium musicae (1507) (Kap. *De modis seu intervallis musicae*): Semidiapason octava non integra: constat ex quatuor tonis et tribus semitoniis minoribus. Fitque quemadmodum diapason de littera ad proximam sibi parem: ponendo mi contra fa: hoc modo [folgt eine verminderte Oktave] que etiam non nisi in mensuratis cantilenis et plerumque in figuris diminutioribus invenitur quemadmodum et semidiapente. Et si tibi aliae clausulae praeter dictas ocurrant: quod in mensuratis cantilenis nonnumquam usu venit eas ad predictas reducito: sunt enim equisone precedentibus. Nam quemadmodum diapason equisonat unisono ita tonus cum diapason tono: et ditonus cum diapason ditono. Sicque de reliquis clausulis quas omnes quis in predictis usitatus: facile et ratione et usu apprehendere potest (ed. Riemann, MfM XXIX, 1897, 154).

III. Analog zum rhetorischen Wortgebrauch für die rhythmisch ausgestaltete Silbenfolge des Perioden-Endes wird der Terminus clausula seit dem 12. Jh. auch speziell auf die FORMELHAFTE SCHLUSSBILDUNG insbes. im mehrst. mus. Satz bezogen. Wie der rhetorischen Klausel kommt auch ihrer mus. Entsprechung die doppelte Funktion zu, das Abschnittende zu steigern und den rhythmischen Fluß des melodisch-harmonischen Verlaufs zu bremsen und zu stauen, was mit einer spürbaren Vergrößerung der Notenwerte Hand in Hand geht. Dem formelhaften Abschluß folgt eine Zäsur, in der die Musik für eine bestimmte Zeit pausiert.
Bei der folgenden Stelle aus den *Inst. patrum de modo psallendi sive cantandi* (zusammengestellt wohl erst im

13.Jh.) ist von Schlußwendungen die Rede, denen beim Vortrag eine Zäsur folgen soll:

Dum hymnos vel responsoria sive antiphonas seu *Alleluia, Kyrie eleison, Sanctus* an *Agnus Dei*, quaecumque pulchra, suavia ac dulcia et iocunde sonant, in his punctum bene discernendo, notulas decantemus, et in clausulis pausam faciendo aliquantulum expectemus, et hoc maxime festivis diebus (GS I, 7a).

Die früheste bekannte Quelle, in welcher das Wort clausula speziell für eine formelhafte Schlußbildung des mehrst. Satzes verwendet wird, ist der bereits oben I. (2) zit. anon. Organum-Traktat von Montpellier (1. Hälfte 12.Jh.). Eine clausula (hier: mus. Abschnitt), so lehrt der Traktat, kann aus zwei bis acht Tönen bestehen („ultra octo voces ire non licet") und setzt sich in der Regel aus drei Teilen zusammen: inceptio, vox organalis bzw. voces organales und clausula (hier: Schlußbildung, Synonym für → copula [III.] und copulatio):

Si quatuor [sc. uoces sint]. est ibi inceptio et una uox organalis et clausula. vt Si quinque. est ibi inceptio et due uoces organales et clausula... (ed. Eggebrecht 187: 15–16).

Dabei bezeichnet clausula eine aus Penultima und Ultima bestehende Schlußbildung, die über die 2st. Penultima in den Einklang oder die Oktav führt (nach Zaminer 1959, 129; vgl. Eggebrecht 185ff.: Edition und Übersetzung; 195f.: Erläuterungen). In dieser auf dem „Prinzip des Wechsels der Klangqualitäten" beruhenden „Kadenz" bilden zu Beginn des 12.Jh. Quint oder Quart die Penultima, Einklang oder Oktav die Ultima, wie dies im Mailänder Traktat *Ad organum faciendum* beschrieben ist. Die Fortschreitungen von der Terz zum Einklang und von der Sext zur Oktav, die der Traktat von Montpellier als weitere Möglichkeit gestattet, behaupten sich dann im 13.Jh. als grundlegende Klauseltypen (vgl. Dahlhaus 1967).

Auch der Anon. A. de Lafage (12./13.Jh.) gebraucht clausula für eine 2st. Schlußbildung der beschriebenen Art:

Cap. XV (*Ars ad componendum organum*): Nullam etiam pausationem quam nos clausam vel clausulam vocitamus nisi in diapason aut cum cantu debet facere... (ed. Seay, Ann. Mus. V, 1957, 35: 12).

Um 1300 wird es üblich, die Schlüsse weltlicher Lieder zu unterscheiden nach solchen auf der Finalis (clausum, afrz. clos) und solchen auf anderen Tönen als der Finalis (apertum, vert). Mit diesen korrespondierenden Attributen werden, wie hier bei Johannes de Grocheio, in der Ductia und der Stantipes zu Beginn gleichlautende, aber an ihren Schlüssen (in der Terminologie etwa Fr. Gennrichs „Ganz-" und „Halbschlüssen"; vgl. Gennrich 1932, 31) unterschiedliche Melodieteile bedacht:

De musica (um 1300): Partes autem ductiae et stantipedis puncta communiter dicuntur. Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo. duas habens partes in principio similes, in fine differentes, quae clausum et apertum communiter appellantur (ed. Rohloff 1972, 136).

Egidius de Murino trifft ebenfalls am Beispiel von Ballade, Rondeau (→ Rondellus I. (3)) und Virelai eine Unterscheidung von Schlüssen nach clausum und apertum:

Tract. cantus mensurabilis (um 1400) (Kap. *De modo componendi tenores motettorum*): Isto modo debet fieri Ballada simplex: in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum solummodo. Item Ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro. Item Vironellus simplex habet ante apertum et clausum retro. Item Vironellus duplex habet dimidium apertum et clausum ante, et apertum et clausum retro. Item Rondellus habet apertum ante... quando finitur in ut, et debet esse decima; et quando finitur in la, debet esse quinta, et retro clausum (CS III, 128b);
vgl. auch Melker Mensuraltrakt. (Mitte 14.Jh., CSM 16, 30), in dem im gleichen Zusammenhang die clausum-Schlüsse als clausulae bzw. clausurae bezeichnet werden; ebenso Breslauer Trakt. (15.Jh., ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336a); Paulus Paulirinus de Praga, *Liber viginti artium* (zw. 1459 u. 1463): „...choro aut est melodum habens duas partes quarum una habet clausuram alia vero caret prorsus clausura" (ed. Reiss, ZfMw VII, 1924/25, 261); Anon., Musiktrakt. (frühes 15.Jh.): „omnes sunt vireleti, qui non habent in primo verso clausulam nec overtum, sed in secundo verso habent clausulum et overtum..." (ed. Staehelin, AfMw XXXI, 1974, 239).

Am Ende des 15.Jh. formuliert Adam von Fulda eine Regel, derzufolge die Lage der Schlußbildungen einer Komposition wesentlich zu ihrem tonartlichen Aufbau beitrage:

Musica (1490) II: in omni cantu ad minus una vox dicitur aptari vero tono; hoc est autem aptare tono, scilicet octo tonatos, id est, clausulas pulcre localiterque ponere... (GS III, 352b).

Der in der heutigen musikwiss. Literatur verwendete Terminus Klausel, der im allgemeinen als Bezeichnung für die formelhafte Schlußbildung einer Stimme im mehrst. Satz verwendet wird, geht wohl auf die Definition zurück, die Johannes Tinctoris in seinem *Diffinitorium* (Neapel 1473/74) gibt:

Clausula est cuiuslibet partis cantus particula in fine cuius vel quies generalis vel perfectio reperitur (ed. Machabey 11);
entsprechend Petrus Canuntius (Pietro de Cannuzi), *Regule florum musices*, Definitionen (Florenz 1510; Stiftg. Preuß. Kulturbesitz, Mus. ant. theor. C 205); Andreas Ornitoparchus, *Muisce active micrologus* (Lpz. 1517), IV, 5; Steffano Vanneo, *Recanetum de musica aurea* (Rom 1533, f. 86').

Kurz vor 1500 ist in Italien für diesen Sachverhalt einer formelhaften Schlußbildung die Bezeichnung cadenza bzw. relatinisiert cadentia aufgekommen (→ Kadenz I.). Der neue Terminus ist zum ersten Mal bei Florentius de Faxolis (1494/95) belegt. Seitdem werden clausula und cadentia im Lat. synonym gebraucht. So übernimmt etwa Vanneo die Definition des Tinctoris, indem er clausula einfach durch cadentia ersetzt:

op. cit.: Cadentia igitur est cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius uel quies generalis, uel perfectio reperitur (f. 85').

In der Folgezeit haben die Wörter clausula, cadenza und cadentia, je nach Sprache und Land, eine gemeinsame Verwendungsgeschichte unter wechselseitiger Beeinflussung und Abstimmung.

Lit.: Fr. Ludwig, Die liturgischen Organa Leonins u. Perotins, Riemann-Fs., Lpz. 1909; ders., Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I, 1, Halle (Saale) 1910, 15; J. Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, Fs. G. Adler, Wien 1930; ders., Aus d. alten Musiktheorie II, AMl XIV, 1942, 22ff.; Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre d. mittelalterlichen Liedes, Halle (Saale) 1932, 31; ders., Das afrz. Rondeau u. Virelai im 12. u. 13.Jh. (Summa musicae medii aevi, Bd. X), Langen b. Ffm. 1963, 46f.; ders., Aus d. Frühzeit d. Motette, Bd. I: Der erste Zyklus von Clausulae d. Hs. W_1 u. ihre Motetten (Musikwiss. Studienbibliothek, Bd. XXII), ebenda 1963, VIII; H. J. Moser, Das Schicksal d. Penultima,

JbP XXXXI, 1934; M. APPEL, Die Terminologie i. d. mittelalterlichen Musiktrakt., Bln 1935, s. Reg.; H. BESSELER, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; B. MEIER, Die Harmonik im c.f.-haltigen Satz d. 15. Jh., AfMw IX, 1952; DERS., Die Tonarten d. klassischen Vokalpolyphonie, Utrecht 1974; M.F. BUKOFZER, Interrelations between Conductus and Clausula, Ann. Mus. I, 1953; A. SEAY, An Anon. Treatise from St. Martial, Ann. Mus. V, 1957; H.P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter, Diss. Basel 1958, s. Reg.; W. PFANNKUCH, Art. Kadenz u. Klausel, MGG VII, 1958; FR. ZAMINER, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. II), Tutzing 1959, s. Reg.; W.G. WAITE, Johannes de Garlandia. Poet and Musician, Speculum XXXV, 1960, 194ff.; DERS., The Abbreviation of the Magnus Liber, JAMS XIV, 1961, 149f.; H. LAUSBERG, Hdb. d. literarischen Rhetorik, München 1960, s. Reg.; FR. RECKOW, Der Musiktraktat d. Anon. 4, Teil II: Interpretation d. Organum purum-Lehre (BzAfMw V), Wiesbaden 1967, s. Reg.; C. DAHLHAUS, Art. Klausel, RiemannL, Sachteil 1967; R. FLOTZINGER, Der Discantussatz im Magnus liber u. seiner Nachfolge (Wiener Musikwiss. Beitr., Bd. VIII), Wien, Köln, Graz 1969, s. Reg.; J. STENZL, Die vierzig Clausulae der Hs. Paris Bibl. Nat. Lat. 15139 (Saint Victor-Clausulae) (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 22), Bern/Stuttgart 1970, 175f.; H.H. EGGEBRECHT u. FR. ZAMINER, Ad organum faciendum. Lehrschriften d. Mehrst. in nachguidonischer Zeit (Neue Studien z. Musikwiss., Bd. III), Mainz 1970, s. Reg.; E. REIMER, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Teil II: Kommentar u. Interpretation d. Notationslehre (BzAfMw XI), Wiesbaden 1972, s. Reg.; K. HOFMANN, Unters. z. Kompositionstechnik d. Motette im 13. Jh. (Tübinger Beitr. z. Musikwiss., Bd. II) Neuhausen-Stuttgart 1972, 41.

Siegfried Schmalzriedt
in Verbindung mit
Elke Mahlert und Bernd Sunten Tübingen 1974